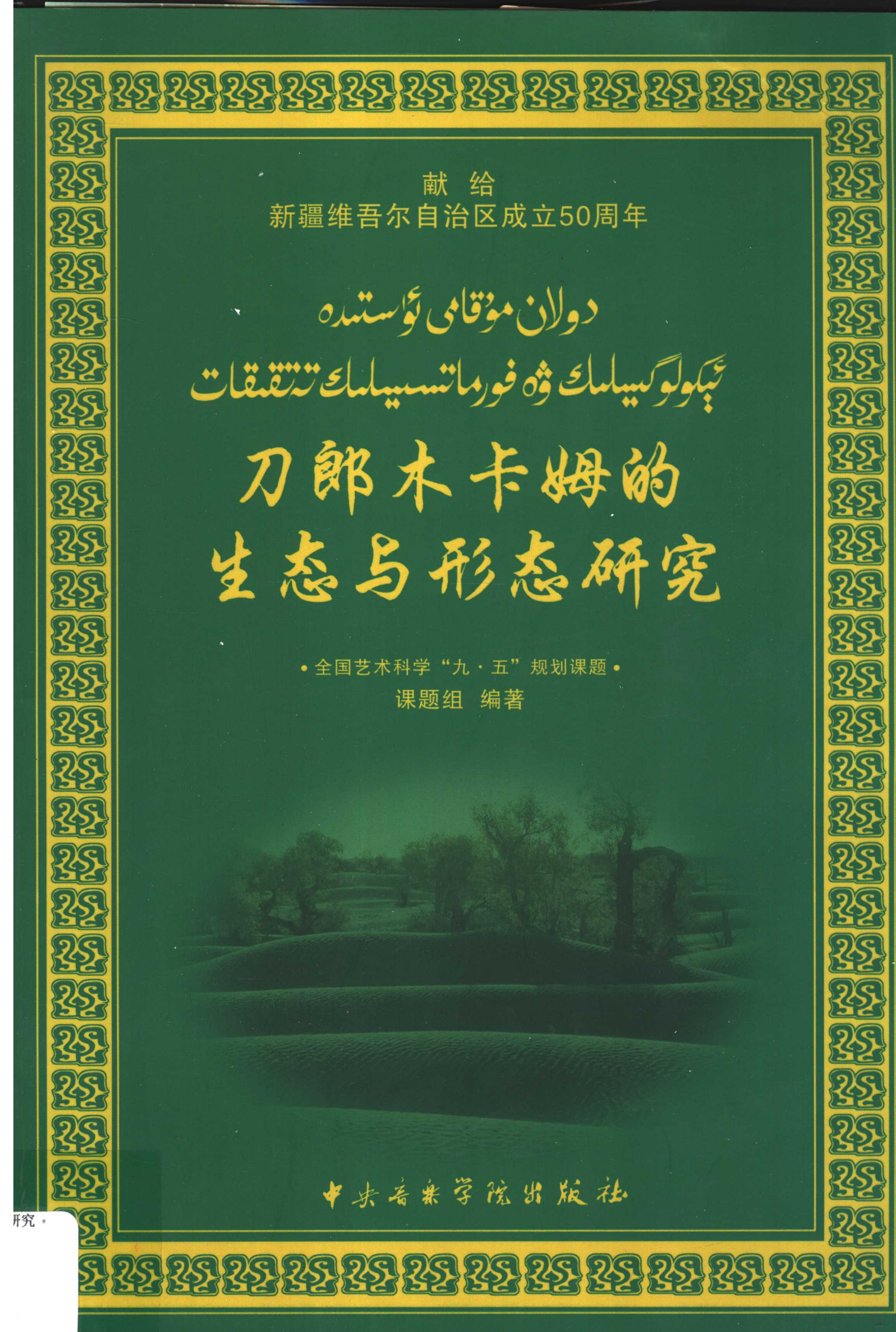

献给
新疆维吾尔自治区成立50周年
دولان مۇقامى ئۈستىدە
ئېكولوگىيىلىك ۋە فورماتسىيىلىك تەتقىقات
刀郎木卡姆的
生态与形态研究
·全国艺术科学“九·五”规划课题·
课题组 编著
中央音乐学院出版社

دولان مۇقامى ئۈستىدە
ئېكولوگىيىلىك ۋە فورماتسىيىلىك تەتقىقات

刀郎木卡姆的生态与形态研究

• 全国艺术科学“九 · 五”规划课题 •

课题组 编著



中央音乐学院出版社

图书在版编目（CIP）数据

刀郎木卡姆的生态与形态研究/课题组编著. —北京：中央音乐学院出版社，2004.11

ISBN 7-81096-049-0

Ⅰ. 刀...　Ⅱ. 课...　Ⅲ. 维吾尔族-民族音乐-研究-中国　Ⅳ. J607.215

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2004）第 105886 号

刀郎木卡姆的生态与形态研究　　**课题组　编著**

出版发行：中央音乐学院出版社

经　　销：新华书店

开　　本：880×1230 毫米　1/16 开　印张：33.75　文字 32.3 千字　乐谱：303 面　彩页 16 页

印　　刷：北京市白帆印务有限公司

版　　次：2004 年 11 月第 1 版　2004 年 11 月第 1 次印刷

印　　数：1-3000 册

书　　号：ISBN 7-81096-049-0

定　　价：95.00 元（精装）　80.00 元（简装）附 CD2 张

中央音乐学院出版社　　北京市鲍家街 43 号　　邮编：100031

发行部：010-66415712　　传真：010-66415711

献给

新疆维吾尔自治区成立50周年



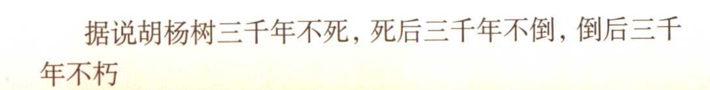
金色的胡杨，傲立在沙漠之中







放牧在胡杨林中



据说胡杨树三千年不死，死后三千年不倒，倒后三千年不朽

沙漠日出



麦盖提县央塔克乡的民间“刀郎乐队”



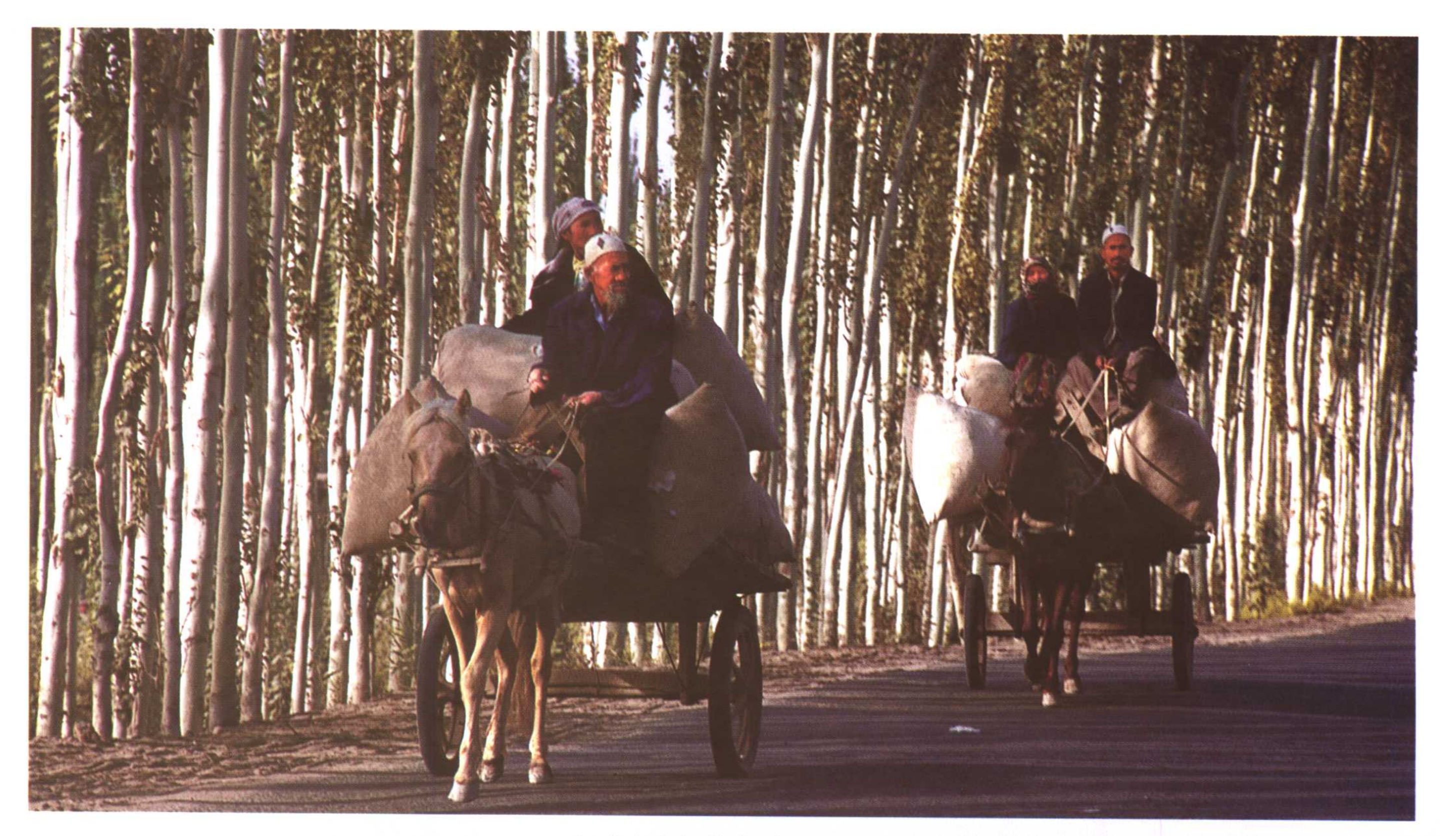
一唱起《刀郎木卡姆》，艺人们就如醉如痴







猎人的好帮手——鹰隼



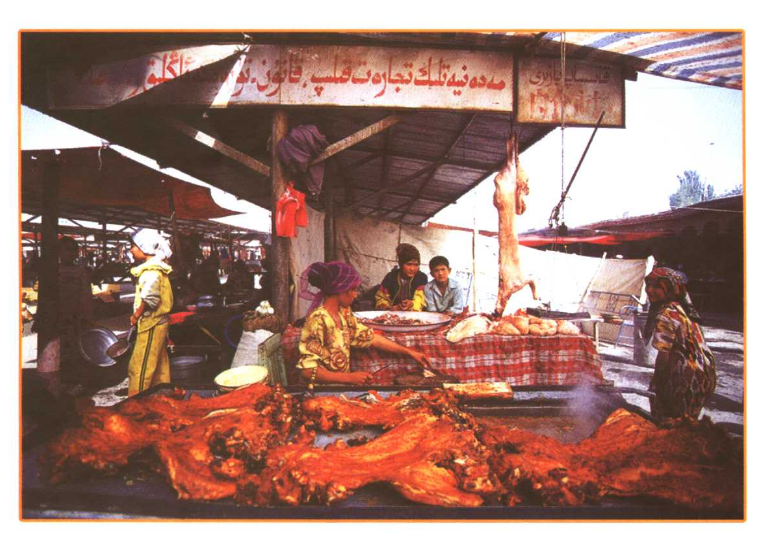
行进在乡间林荫道上



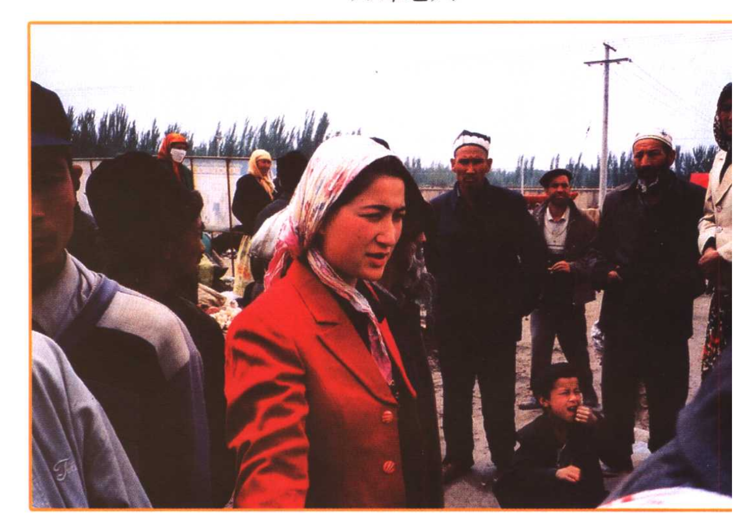
巴楚县红海子水库



刀郎老人



烤全羊的香味多么诱人

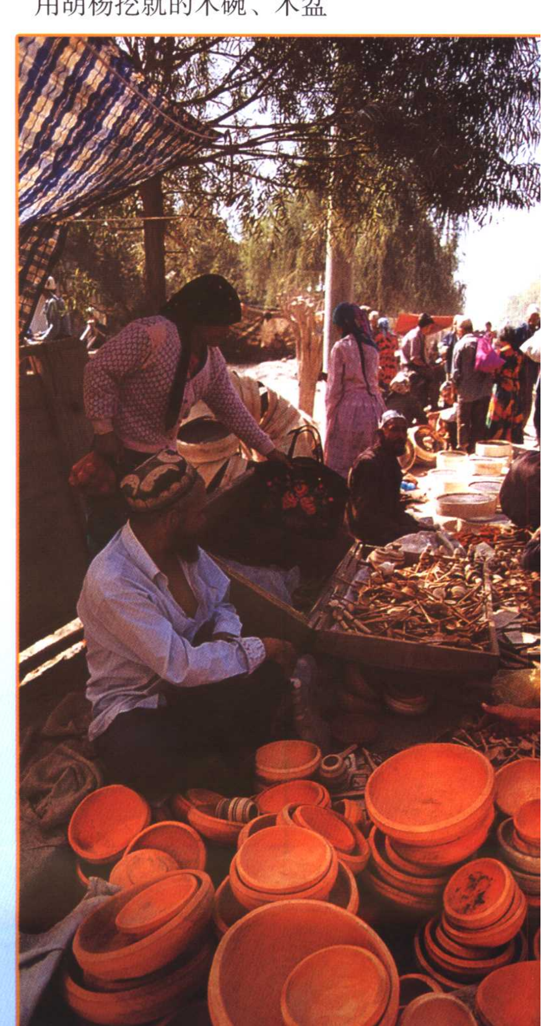


巴扎上的人们



长辫子的姑娘

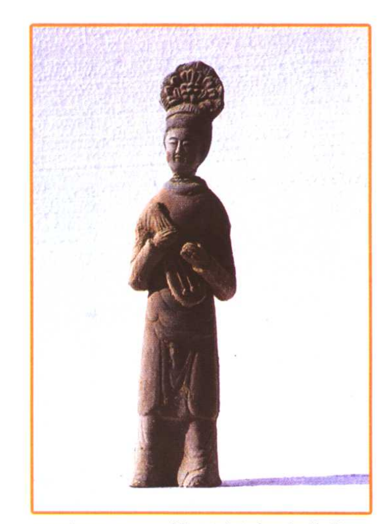
用胡杨挖就的木碗、木盆





石榴挂满枝头



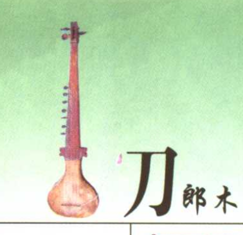


刀郎人也是捕鱼的能手

出土于巴楚县托库孜萨拉依古城的弹琵琶泥俑（公元4世纪）

绣花毡






麦盖提县的鼓手，他是木卡姆歌乐队中的“领头羊”

麦盖提县的刀郎木卡姆歌乐队


麦盖提县刀郎热瓦普手


麦盖提县刀郎艾捷克手

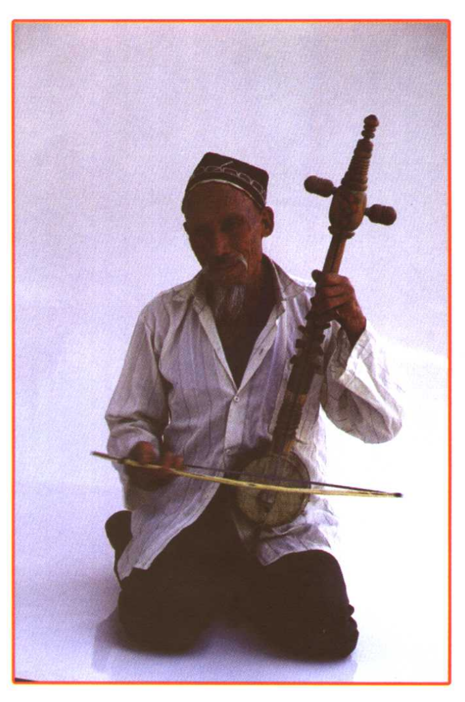
麦盖提县“刀郎农民画”

麦盖提县央塔克乡的木卡姆后继有人

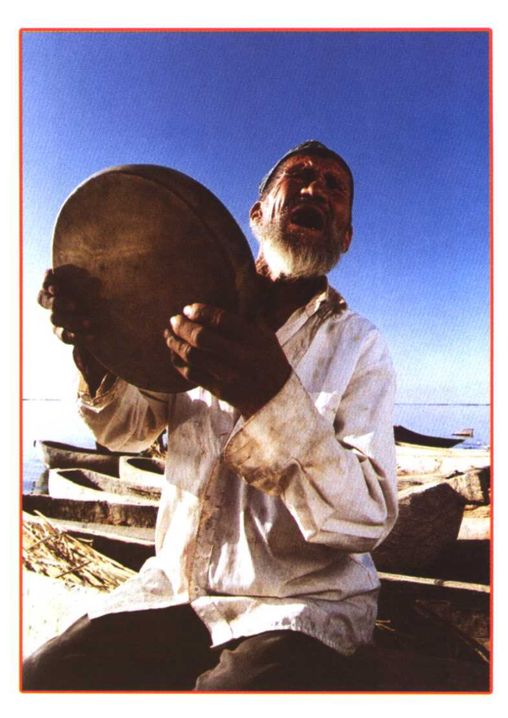




放下乐器，歌乐手个个都是舞蹈高手



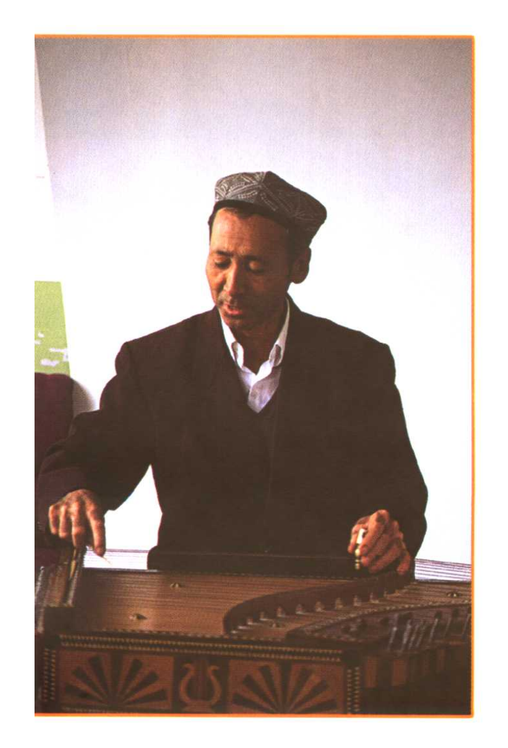
巴楚县刀郎艾捷克手



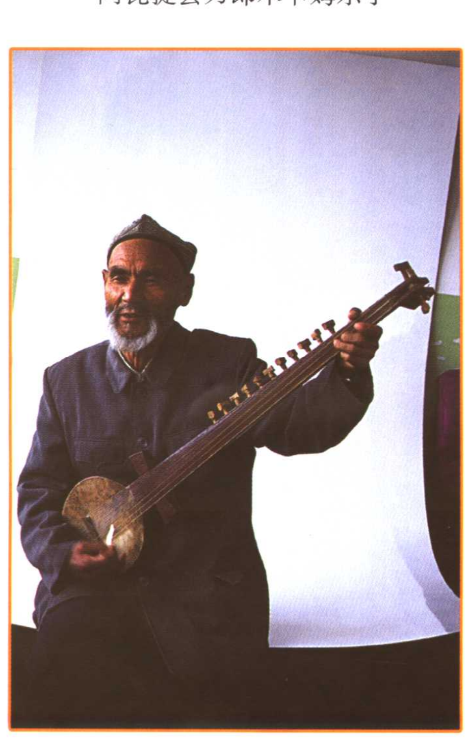
巴楚县的鼓手

巴楚县的刀郎木卡姆歌乐队

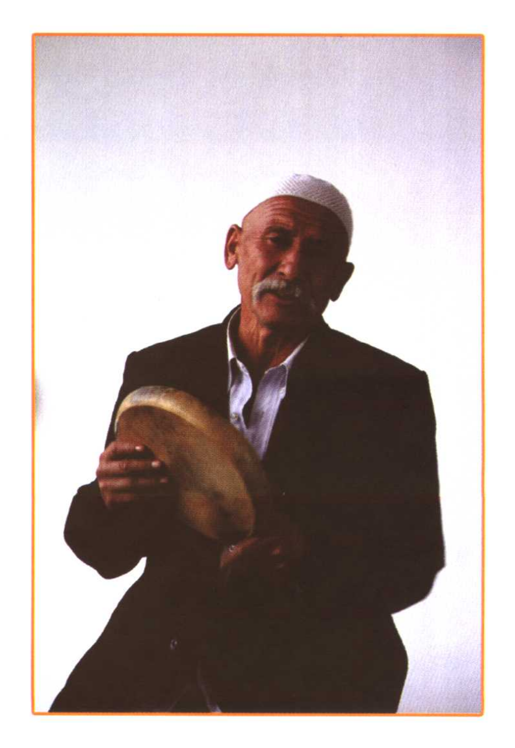
阿瓦提县刀郎木卡姆乐手



阿瓦提县卡龙手



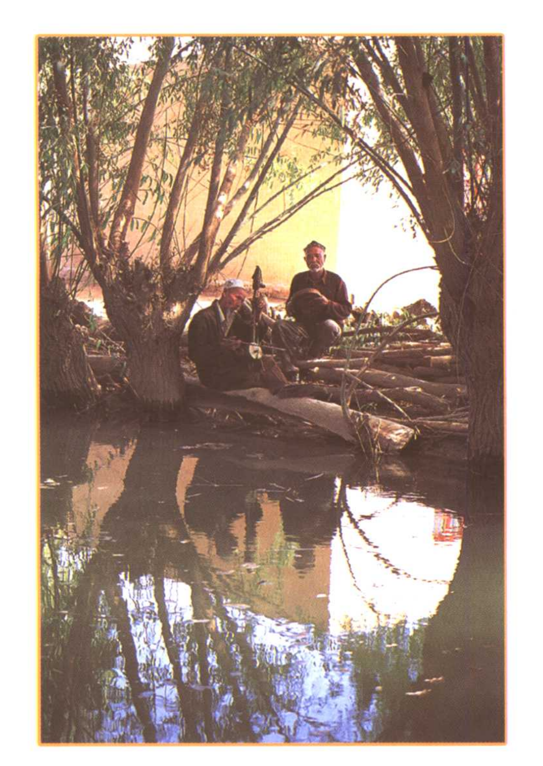
阿瓦提县刀郎热瓦普手



阿瓦提县的鼓手



刀郎麦西热普一隅



渠边小憩



莎车县的刀郎木卡姆乐队



叶尔羌船歌

刀郎麦西热普上的"打呆尔游戏"

进入"赛勒克"段落，参加舞蹈的人围成了圆圈





刀郎热瓦普（正面）



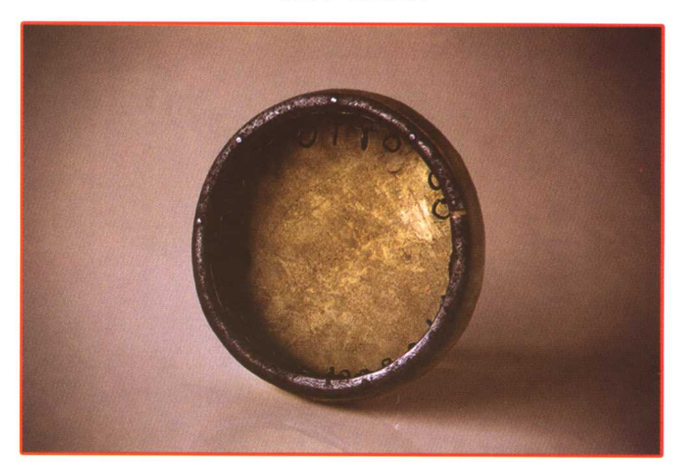
刀郎热瓦普（侧面）



刀朗热瓦普背面的简易莲花座图案

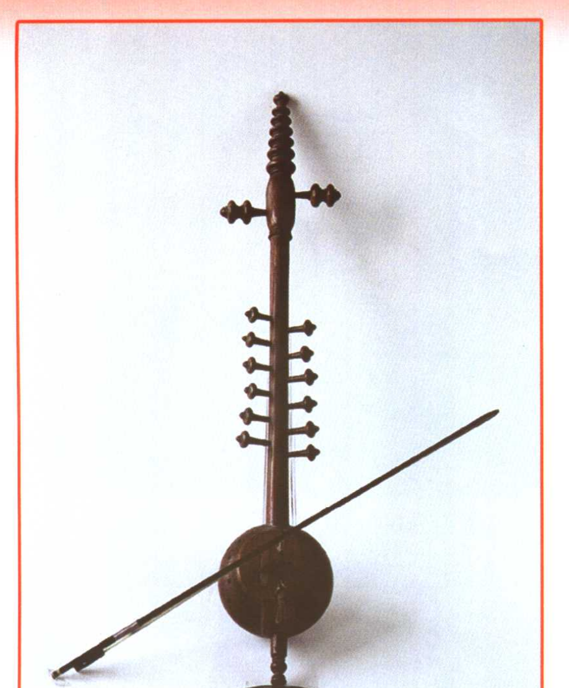


达普（正面）

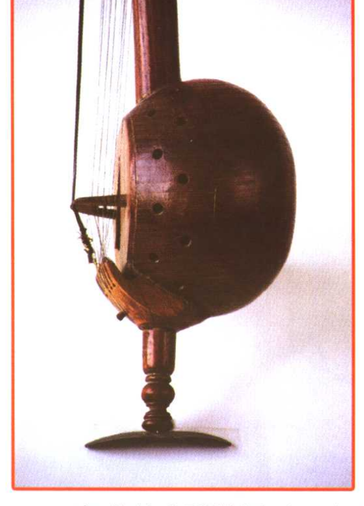


达普（背面）



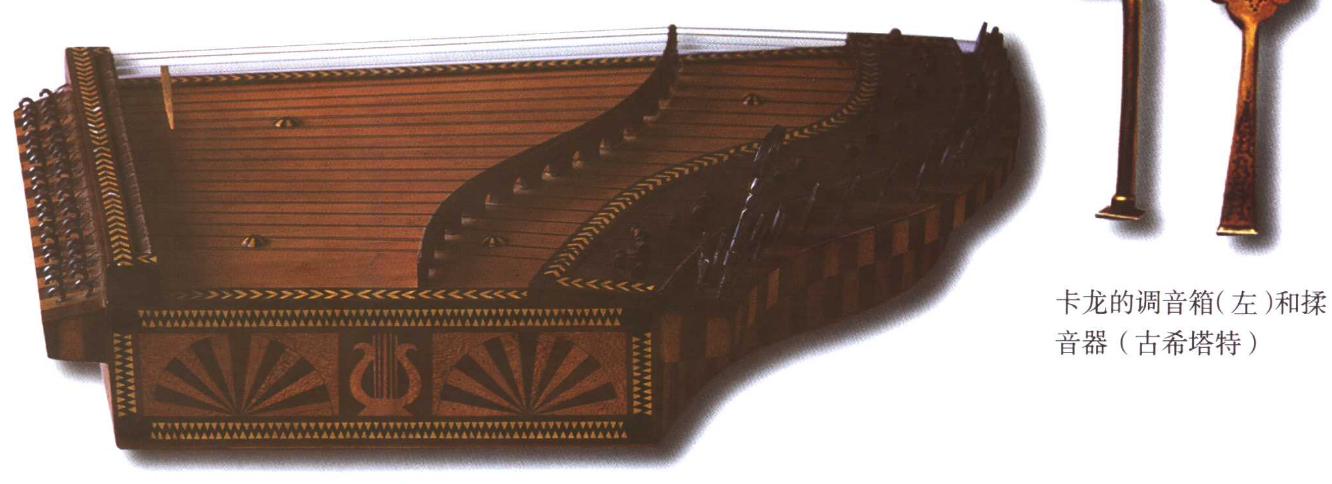


刀郎艾捷克



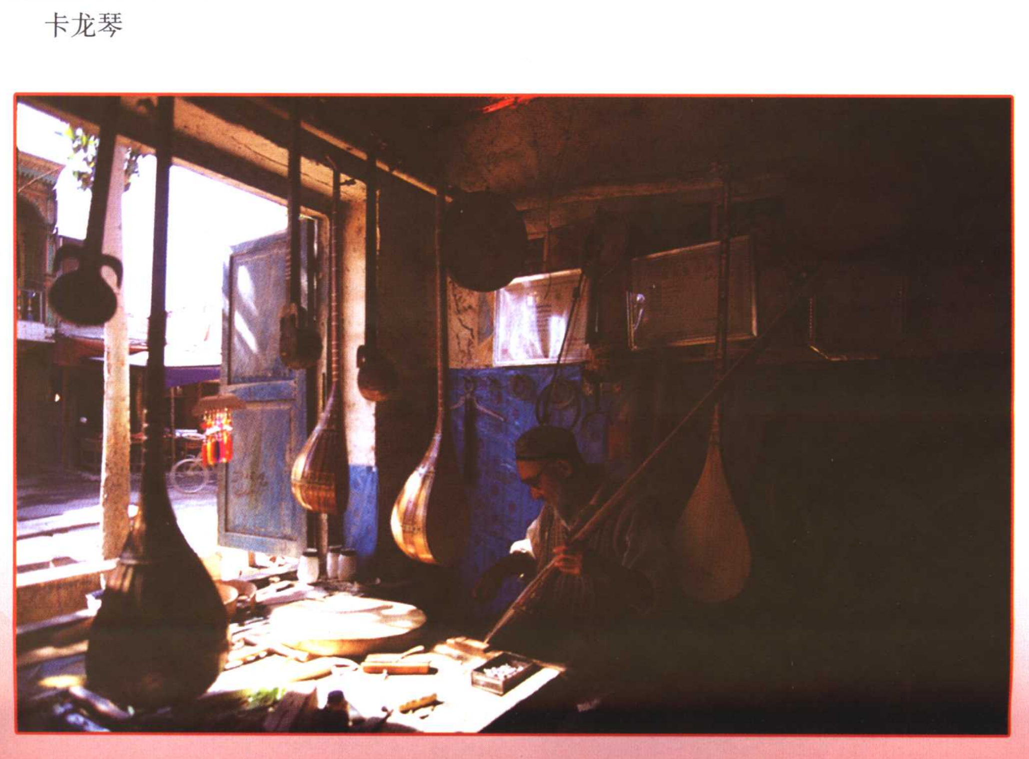
刀郎艾捷克琴箱侧面，可以清晰地看到马尾质地的主奏弦和金属质地的共鸣弦

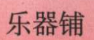
卡龙的调音箱(左)和揉音器(古希塔特)



卡龙琴







乐器铺





在麦盖提县央塔克乡民间艺人阿不都吉力家采访



口问手写，是最有效的采访方法



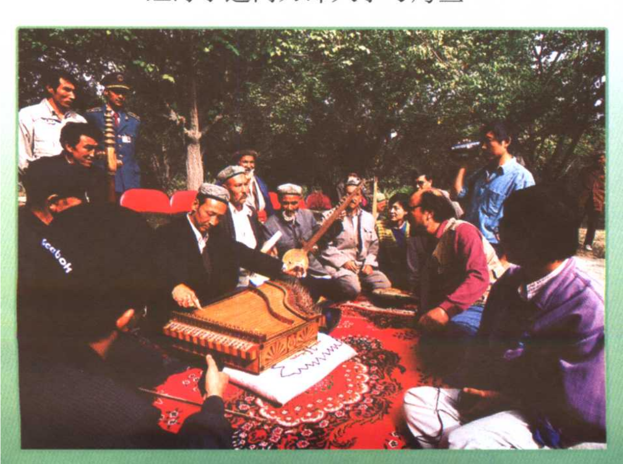
巴楚县《刀郎木卡姆》录音现场



行进在莎车老城的街道上



红海子边向刀郎人学习烤鱼



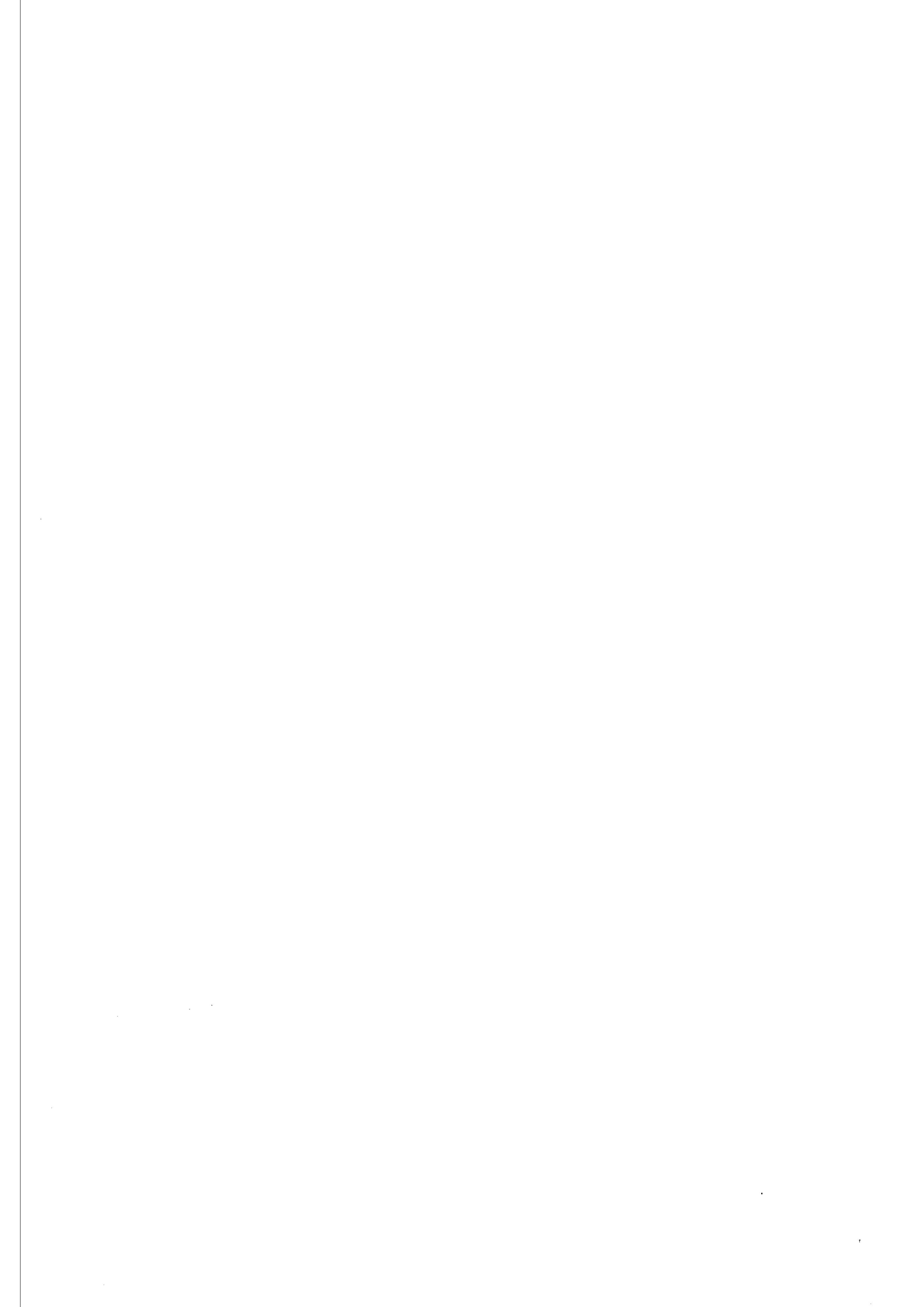
在阿瓦提县采访老艺人



课题组部分成员在阿瓦提县乌鲁桥乡全景

目 录

研究文稿



《刀郎木卡姆》的生态与形态研究

新疆维吾尔自治区艺术研究所　周　吉

序　言

大唐高僧玄奘在《大唐西域记》的序论中说："夫人有刚柔异性，言音不同。斯则系风土之气，亦习俗之致也"。① 我国当代著名历史学家张广达先生也指出："人们既然从各自所处的不同的自然生存环境中获得物质生活资料，当然也就不免因此而获得不同的禀性和不同的精神面貌。"② 音乐文化是人类上层建筑领域的一个重要组成部分，各地区、各民族音乐风格之所以千差万别，正是因为这些地区、民族众子民因生活在不同的自然生态环境中而具有着不同的禀性、不同的精神面貌的缘故。

除蜚声中外的《十二木卡姆》之外，在我国新疆维吾尔族各不同聚居区，还有着不同的地方木卡姆流传，《刀郎木卡姆》便是其中之一。长期以来，对于"刀郎人"的渊源一直存在着不同的观点。"塔里木土著说"、"多览葛说"、"多豁喇惕说"、"蒙古说"等莫衷一是。《刀郎木卡姆》以其独特的风格韵味，特别是蕴于其中的多声化伴奏手法，一直为民族音乐学界所关注。在《十二木卡姆》及《刀郎木卡姆》、《哈密木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》等各类维吾尔族地方木卡姆中，《刀郎木卡姆》的生命力最顽强，至今仍在"刀郎麦西热甫"上广泛流传。"刀郎地区"是全疆各维吾尔族聚居区中"麦西热甫"活动最为频繁、最为丰富多彩的地区，在"刀郎麦西热甫"上能够见到的各种"乌尤恩"（游戏），被不少学者视作"西域戏弄"的余绪，对于研究我国歌舞艺术、曲艺艺术、戏曲艺术的发展史具有着重要的意义。

本次《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组的研究工作，以前人已经取得的对"刀郎地区"、"刀郎人"、"刀郎麦西热甫"及《刀郎木卡姆》的研究成果为基础，进行了全面详实的田野考察，并以尽可能先进的设备与手段搜集到了有关《刀郎木卡姆》的录音、录像、图像及全面的人文背景资料。笔者通过对前人研究成果的梳理，通过对于《刀郎木卡姆》的多次实地考察，特别是这次《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组主要成员一个多月的田野调查及笔者多年悉心探研，就《刀郎木卡姆》的流布地区、不同版本、表现形式、表现内容、伴生艺术形式、音乐形态特点等各个方面有了一些新的认识。

本文即是《刀郎木卡姆的生态与形态研究》这一课题研究成果的初步总结。文章从对于"木卡姆"与"刀郎"这两个词汇的诠释开始，依次介绍"刀郎地区"的地理位置、生态环境及历史演变，努力从文化人类学的视角，揭示自然环境与文化机制之间的"互动"关系。并从生存条件、生产方式的转变出发去关照人类种群的痛苦的文化转型过程，探求《刀郎木卡姆》的形成与绿洲文化之间所存在的必然联系。在阐述了《刀郎木卡姆》的版本、流布、表演、共生的各种娱乐活动、唱词格式及内容、音乐形态特点之后，又通过《刀郎木卡姆》与《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《哈密木卡姆》的初步比较，对《刀郎木卡姆》乃至刀郎文化提出了"混成说"、"层次说"等观点，从而为寻觅"刀郎人"的历史渊源提出了一条新的思路。

---

① 玄奘、辨机原著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》第45页。

② 张广达《古代欧亚的内陆交通——兼论山脉、沙漠、绿洲对东西文化交流的影响》，载中国史学会编《第十六届国际历史科学大会中国学者论文集》第268页。

一、关于木卡姆

木卡姆（muqam）是广泛流传在中亚、西亚、南亚、北非等以绿洲农耕为主要生产方式的民族中间的一种音乐现象。据现在所知，除了我国新疆的维吾尔、乌孜别克、塔吉克这三个民族外，在乌兹别克斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗、巴基斯坦、阿塞拜疆、土库曼、克什米尔、印度、伊朗、土耳其、伊拉克、叙利亚、埃及、摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚、毛里塔尼亚等国家和地区的一些民族中间也都有不同的“木卡姆音乐”存在。有些国家和地区对其还有别的称谓，如印度、巴基斯坦称“拉格”，克什米尔称“卡拉姆”，伊朗称“达斯坦加赫”，叙利亚称“穆瓦莎赫”，埃及称“多尔”，摩洛哥、阿尔及利亚、突尼斯、利比亚称“努巴”等。至于“马卡姆”、“玛卡玛”，则都是“木卡姆”一词在不同语言中的不同发音或不同译音。

“木卡姆”是一个源于阿拉伯语的词汇。对于这个词汇，中外学者有着多种不同的诠释：例如，认为“木卡姆”指的是中世纪伊斯兰帝国王宫里歌唱家们在哈里发（伊斯兰帝国元首）面前歌唱时站立的位置。这个位置往往在很高的台阶上，所以“木卡姆”的本意为“最高的位置”。持这种“位置说”的有欧洲东方学家艾德尔逊、日本音乐学家岸边成雄等。

突尼斯音乐学家马赫迪认为，“木卡姆”在古阿拉伯语中是“声音”的意思，后来转义为“乐音”。因为每一个具体的乐音都和阿拉伯人古代使用的一种弹拨乐器乌德上的指位有关联，“木卡姆”一词又转义为“位置”即乌德琴上的指位。不同的指位按弦所发出的不同乐音必然会组合成不同的音阶和调式，“木卡姆”一词便具有了“调式”的含义，如《苏联大百科全书·音乐卷》1976 年版中称“木卡姆”是“阿拉伯和伊朗音乐中的调式”。

也有学者认为“木卡姆”由“麦嘎麦”一词演变而来，而“麦嘎麦”原指公元 10 世纪阿拉伯文坛兴起的一种文学体裁，这类文学作品是一种讲述戏剧性故事的押韵散文，可以填在音乐中叙唱。这些音乐由单独的小曲按照所讲述的故事汇集成套曲之后也被称作“麦嘎麦”，后来衍变为“木卡姆”。这种说法可以被称作“套曲说”，为世界各国不少音乐学家所接受。从目前掌握的材料来看，各国家、地区所流传的木卡姆基本上都属于声乐、器乐套曲。

“乐种说”是我国音乐学界提出来的。20 世纪 50 年代，我国的各民族传统音乐被分为“民间歌曲”、“民间器乐曲”、“民间歌舞曲”、“说唱音乐”、“戏曲音乐”五大类。《十二木卡姆》很难按这种分类法对号人座，便被有些音乐学者称之为“特殊的乐种”。

还有些学者如现任德国比较音乐研究所所长巴勒斯坦音乐学家哈比卜·哈桑·托玛等认为“木卡姆”是一种即兴演奏或演唱的音乐表现形式，我国也有一些学者同意这种“演唱（奏）方法说”。

在维吾尔族民间，习惯把节奏自由的散板序唱或序奏泛称为“木卡姆”，这样就引出了“木卡姆”这一词汇的“散板说”（见《中国音乐辞典》）。在另一些时候，维吾尔语中的“木卡姆”一词又有着“曲调”或“规范”、“情理”的意思。①

笔者认为，上述各种对于“木卡姆”这一词汇的诠释都有一定的道理，又都只强调了问题的一个方面。因为各国家、各地区、各民族甚至相同民族不同地区所流传的都被称作“木卡姆”的音乐在题材、体裁、结构、使用乐器、音乐形态特点等各个方面都有着很大的差异，就应当允许各国家、各地区、各民族的音乐家们根据当地“木卡姆”的不同实际对这一词汇作出不同的诠释。就我国新疆维吾尔族而言，“木卡姆”指的是一种集歌、舞、乐于一体的、演唱（奏）时具有相当程度即兴性的套曲。

大部分学者认为，“木卡姆”这一词汇被作为音乐术语始于公元 13 世纪阿塞拜疆著名音乐家苏菲丁·艾尔玛威。至迟于公元 14 世纪，这个名词已经在古代西域被广泛采用。元末明初陶宗仪所著的《南村辍耕录》卷二十八中有着“回回曲（附）：伉里、马黑某当当、清泉当当”的记载，其中的“马

① 上述有关“木卡姆”一词的诠释，主要参考杜亚雄：《木卡姆的词意及其演变》（载《中国音乐》1987 年第 1 期第 36 页），周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》。

黑某”极有可能是“木卡姆”一词的不同音译，说明木卡姆音乐在14世纪可能已经传到中原。

国内外一些学者仅仅从存在木卡姆音乐的国家、地区和民族都信奉伊斯兰教这一现象出发，就简单地把木卡姆归入“伊斯兰文化”的范畴，从而抹杀了生态环境对于音乐文化的影响。如果我们认真对存在“木卡姆”的国家和地区进行考察，就会发现木卡姆是“绿洲穆斯林”的专利，而与生活在中亚的哈萨克、柯尔克孜等“草原穆斯林”及印度尼西亚、马来西亚等“湿润亚洲”、以沿海平原农耕和渔猎为主要生产方式的穆斯林们无涉。笔者通过多年的研究，认为“木卡姆”是“绿洲文化”的典型产物，它分布在联结亚、非、欧三大洲的“链状绿洲带”。这里特有的生态环境、地理位置和古老文明的历史积淀，才是产生“木卡姆”音乐现象的根本原因。

这条“链状绿洲带”东连华夏，西接地中海沿岸：正是由于它的存在才保证了“绿洲丝绸之路”的畅通，使得中国、印度、波斯、巴比仑、埃及、希腊、罗马等东西方文明有了交流、撞击、荟萃的机会。

绿洲人的生存条件极端严酷：温带内陆性气候和热带沙漠性气候以天旱少雨、风砂弥漫著称于世，大小不一的绿色生命岛屿被崇山峻岭、戈壁瀚海所包绕。在这里生活的子民只要一离开绿色的怀抱，就要饱受烈日炙烤、风砂袭卷、饥渴煎熬之苦。在天山、昆仑、兴都库什、厄尔布士、库尔德、阿特拉斯等山脉腹地，在塔克拉玛干、卡拉库木、克孜尔库木、卡维尔、内格夫、鲁卜哈利、撒哈拉等大沙漠之中，极度的孤独与难以预料的艰难和危险几乎时刻都伴随着每一个行旅者。艰苦的自然环境使得绿洲人只有互相照应才能共同生存，饱尝孤寂之苦的绿洲人对于感情倾诉、交流和慰藉的最重要手段——音乐有着特殊的爱好和才能。聚集、定居的生活条件又为经常举行与音乐有关的各种群众性活动提供了可能。单独的、篇幅过短的民间歌曲、歌舞曲不能满足参加这些集会的人们的需要，于是连缀式或同主题发展式的民歌套曲、民间歌舞套曲应运而生，这便是“木卡姆”音乐的最初缘起。

由于自然条件（主要是水资源极度缺乏）的制约，绿洲农业不可能无限度地发展，当地的生产力只有依靠与其它绿洲或其它生产地区的交往才能得到突破性发展。诚如日本历史学家松田寿男先生所言：绿洲地区“克服了沙漠的艰难险阻的队商的发展是极其自然的事”，“队商必然要成为伴生于绿洲农业的另一种重要的生产方式”[①]。一颗颗珍珠串成项链会更加光彩夺目，一块块绿洲连成队商路之后则更加显示了它的价值：农业社会增加了贸易的因素，成为中转市场。“绿洲内的村落，呈现了商业都市的面貌，商业利润推动了其国家，使绿洲国家成了商业国。随着与外国交往的不断加深，从各方面渗入了异国的文化使绿洲国家的文化变得丰富起来”[②]。

经过不断地筛选，各绿洲之间的条条队商路被连结成了东西方陆上交通的大动脉——丝绸之路。它的开通为绿洲音乐文化的发展提供了必要的经济基础和物质保证：一些杰出的民间乐手进入宫廷、富宅或寺院，成了专业或半专业的艺人，民间音乐得到了整理、规范、提高和升华的机会。与商业市场的繁荣同步发展的手工业为多种乐器的问世准备了技术力量。上述诸种因素和通过“绿洲丝路”带来的东、西、南、北音乐文化的影响，对于木卡姆音乐的最终形成都起到了“催化”作用。

史籍记载和考古结果证明：古代埃及、巴比仑、波斯、印度和中亚各地（包括古代被称作“西域”的塔里木盆地）都有着高度发达的音乐文化。时至我国的汉唐时期，以《龟兹乐》[③]、《疏勒乐》[④]、《高昌乐》[⑤]为代表的西域乐舞步入鼎盛，这些西域乐部都属于包括歌曲、舞曲和被称为“解曲”的器乐曲的大型套曲[⑥]。虽然我们还没有足够的理由说明西域乐舞和维吾尔木卡姆音乐之间的直接关系，但是，诚如我国著名的音乐学家黄翔鹏先生所言：“传统是一条河流”，在当代维吾尔木卡姆音乐中，必然存在着维吾尔人的先民所创造的西域乐舞的影响和痕迹。我国另一位著名音乐学家赵宋

① 松田寿男：《古代天山历史地理研究》第4页。

② 同上。

③ 龟兹——西域古国名，故址在今新疆库车县一带。

④ 疏勒——西域古国名，故址在今喀什一带。

⑤ 高昌——西域古国名，故址在今吐鲁番一带。

⑥ 详见《隋书》卷十五《音乐志》第49页。

光先生潜心研究草原音乐文化多年，他曾经断言："正如古老的旋律在流传后世的过程中会一再更换歌名一样，创造草原文化的广大劳动阶层作为民族也曾经一再改变称谓，而所创造的文化却绵延不绝，一代盛于一代，从未随着古老民族称谓的消匿而亡失"。[①] 这一真知灼见难道不同样地适用于塔里木盆地古往今来的绿洲文化吗？

由于条件所限，我们对于中外木卡姆的比较研究还开展得十分不够，对于各国家、各地区、各民族木卡姆之间的异同的论述尚处于浅表的阶段，甚至一个民族不同地区所流传的木卡姆（如维吾尔族《十二木卡姆》与各地方木卡姆）的比较研究也还刚刚起步，它们之间的相互影响、相互关系更是一些有待解开的谜团。对各绿洲国家、地区和民族的木卡姆音乐现象进行系统的搜集、整理，经过科学、详尽的比较研究找出它们之间的异同，并与其他社会学科的专家学者共同合作，在生态环境、地理位置、历史积淀等各方面找出其内在的联系，是摆在我们面前的共同艰巨的任务。

二、关于刀郎

刀郎（dolan），亦被音译作"刀朗"、"多郎"、"多朗"、"多浪"、"多兰"、"多伦"、"朵兰"、"都兰"、"惰兰"或"道南"等。

大部分中外学者认为这个词汇是生活在叶尔羌河、塔里木河两岸乃至罗布泊地区的一部分维吾尔人的自称。但对于"刀郎人"的渊源却有着多种不同的说法，对于"刀郎"这一词汇原意的诠释也相应不同。

第一种　塔里木土著说

"'多朗'源自古维吾尔语，意为'群'，是古代塔里木沙漠边缘居民的通称"。中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》中的［多朗舞］条目如此说，《辞海》艺术分册中［多朗舞］条目的说法与此相近[②]。

"多朗人主要散居在塔克拉玛干沙漠边缘以麦盖提县为中心的地区，包括周围的巴楚、莎车、叶城、岳普湖等与麦盖提县相接壤的乡村以及阿克苏地区的阿瓦提县，沿塔里木河的轮台、尉犁。直至哈密的广阔天地。他们主要从事农业、畜牧业和手工业，他们有史以来生活在这片肥沃、富饶、美丽的土地上，从事着狩猎、牧业和后来的农业活动，用自己辛勤劳动创造了无数的财富，使塔里木盆地的这块土地日益繁荣起来了"[③]。

第二种　回纥（维吾尔）说

维吾尔学者米尔苏里唐力主此说："马长寿先生在其专著《突厥人及突厥汗国》一书中，引用《旧唐书》资料，指出在唐高祖武德初年（公元618年左右），铁勒部中有多览葛部落。""在薛延陀政权崩溃之时，铁勒部中有回鹘、拔野古等十二姓酋长，其中亦有多览葛。""至少可以说，现代的多浪维吾尔人，就是《唐书》上记载的多览葛或多腊葛部落；"[④] 新疆维吾尔自治区民族事务委员会编《新疆民族词典》及刘维新主编《西北民族词典》皆从此说："［多兰葛］铁勒族的一个部落。又译为多滥葛、多澜、多腊葛。隋唐时期，其人即分东西两部。东部多览葛游牧于同罗水（今蒙古高原的土拉河）旁，人口较多，有1万余户，先属突厥汗国，后属薛延陀汗国。薛延陀汗国灭亡后，多览葛首领多滥葛末遣使归唐，唐朝在其地设燕然都督。死后，又以其子多滥葛塞匐为大俟利发、燕然都督，回纥汗国强盛时，又从属于回纥汗国。西部多览葛游牧于焉耆以西的巴音布鲁克草原。先属西突厥，后归唐朝，回鹘汗国统一西域后，又属回鹘汗国。蒙古高原的多览葛在元朝被译为多浪、多兰，由巴音

---

① 赵宋光：《草原音乐文化的哲理启示》，载《中华音乐风采录》第67页。

② 见《中国音乐词典》第91页，《辞海》艺术分册第2266页。

③ 麦盖提多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府文化局编：《维吾尔多郎木卡姆·前言》。

④ 米尔苏里唐·奥斯曼诺夫：《关于多浪维吾尔人》（艾华译），载《西北民族研究》1988年第1期第177页。

布鲁克草原南迁到新疆阿克苏、焉耆等地，逐渐由游牧改营农业，融合于维吾尔族中。”①

1988 年，中央民族大学关也维教授在《从音乐民族学角度试探“多兰”及其音乐》一文中作出如下结论：

“1. 公元7世纪时，漠北草原上的维吾尔人的15个部落中，‘多览葛’是其中较大部落之一。

2. ‘多滥’（Dolan）、‘多览葛’（Dolang）与今新疆南部的‘多兰’（Dolan）、‘多郎’（Dolang）原语一致。汉语音译亦同，只是用字有异而已。可知新疆麦盖提、阿瓦提、沙雅一带的多兰人，即是原居住在漠北草原上土拉河畔的‘多滥’、‘多览葛’。

3. 公元9世纪中叶，大批维吾尔人西迁，多兰部落随之进入新疆。在近代维吾尔民族的形成过程中，仍是维吾尔人的一个支系，溯其族源当与匈奴有关。”②

第三种　土耳其说

“据英国学者乔斯（T·A·Joyce）对新疆、西藏及邻近地区居民的体质资料进行研究，认为可能存在如下几个人类学类型：（Ⅰ）颅型很短的白——粉肤色人种。其身材低于中等，鼻细而突起，脸形长而椭圆，头发褐色，有时黑色，波形发，再生毛浓密，眼色素中等。这是阿尔宾人种。（Ⅱ）也是白肤色人种，但色素有些趋向黑色，颅形很短，身高低于中等，鼻较宽而呈直形，颧骨宽，深色发欠浓密，眼浅黑色。这是土耳其人种。”［（Ⅲ）、（Ⅳ）、（Ⅴ）类型略］。

“苏联学者切博克萨罗夫在分析乔伊斯的调查资料时指出，上述第一个类型（即乔伊斯的阿尔宾人种）相当于欧洲人种的帕米尔—费尔干类型（或叫中亚两河类型）。这个类型在萨尔科尔人（塔吉克族）和叶尔羌河的巴楚人以及和田和于田、塔克拉玛干沙漠南部临近地的维吾尔族中，表现得最为明显。乔伊斯的第二个类型（土耳其人种）则相当南西伯利亚人种。这个类型沿叶尔羌河中游，在吉尔吉斯人、多兰人、柯坪、阿克苏和法扎巴德的维吾尔族中占优势，在新疆东部（哈密、吐鲁番和库尔勒）也可能追踪到南西伯利亚人种因素的混杂。”③

英籍匈亚利人，多次来新疆作过探险考察的知名学者斯坦因也认为多郎人是土耳其人的后裔：“我们行抵那遥远的阿克苏沙漠田，土耳其斯坦（指新疆——引者注）夏季的酷热已经开始到临了。所以我对于从西北来的托什干河（Tauskanriver）两岸狭窄的耕种地带无古迹可发掘一事全然不愁。此地在古代似乎不甚重要，现在之所以有这样许多人口，乃是后来一种属于半游牧性土耳其部落不为人知的多兰人（Dolans）移植到此而成的。”④

第四种　蒙古说及蒙古、突厥融合说

持此说的学者较多，但具体说法又有不同：

“塔里木盆地自从9世纪突厥民族大量的迁入之后，发生过很多次人种的混战，而其结果则是战争之后人种的混合。大批的蒙古人占据了西辽的几个繁华的城市，他们在喀什噶尔建立了政治的中枢，在喀什噶尔河、叶尔羌河与阿克苏河交织的中点驻扎了大批的牧民，他们以征服者优秀的身份与当地的土著民族以及大批的维吾尔人发生血统上的关系，产生了现在散布于叶尔羌河与喀什噶尔河附近的所谓‘都兰人’。”⑤

据史料记载，成吉思汗率蒙古部众消灭西辽之后，将其故地分给了自己的第二个儿子察合台，后来察合台汗的后代藉此组建了察合台汗国。公元14世纪，察合台汗国分裂为东西两部分，其东部亦即天山南北诸地处在实力强盛的蒙古朵豁剌惕（也称都格拉特）部控制之下。有人认为，朵豁剌惕部即唐代的咄陆，一般认为是一个突厥化了的蒙古部落，还有的说即中亚的杜拉特部⑥。这些说法把多郎

① 见《新疆民族词典》第73页，《西北民族词典》第164页。

② 见《新疆艺术》1988年第5期第21页。

③ 韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》第28～29页。

④ 《斯坦因西域考古记》第201页。

⑤ 帆群：《塔里木盆地人种的分布》，原刊《和平日报》1947年8月4日、11日，见甘肃省图书馆书目参考部编《西北民族宗教史料文摘》第70页。

⑥ 见薛宗正主编：《中国新疆古代社会生活史》第433页，《中亚蒙兀儿史》第154页注1。

人的渊源和朵豁剌惕（杜格拉特）部落联系到了一起，认为“多郎”、“朵豁剌惕”、“札格拉特”都是同一个词汇的不同音译。

另一些学者认为多郎人是直到公元18世纪才被融合进维吾尔族的西部蒙古卫拉特人：

“其实古代多郎人并非维吾尔人，而是迁移到南疆地区的一部分西蒙古厄鲁特（卫拉特的异译——引者注）人，到18世纪，他们才被维吾尔族逐渐融合。”

《新疆图志·建置四》写道：疏勒一带“其民多山北杂种，今惟乾隆时人教之卫拉特尚异其名，曰‘惰兰’，余俱无别。”

“1876年，库罗帕特金受沙俄总督冯·考夫曼的派遣，率领一个庞大的使团窜入新疆南部达半年之久，著有《喀什噶利亚》一书，曾提及多郎人的一些情况：

‘玛喇尔巴什区（即今巴楚——引者注）的哈拉克税是四万恰拉克。这个区据计有三千户居民，都是朵兰人。他们是蒙古的一个部族。大约在一百五十年前，准噶尔统治期间，迁移到喀什噶利亚来的，这一部族定居在喀什噶尔河、叶尔羌河与和田河流域以及罗布泊附近地区’。”

“1877年库罗帕特金在给普尔热瓦尔斯基的信中，又提到多郎人的情况：‘玛勒巴什（即上文之玛喇尔巴什——引者注）堡的周围居居住着将近100多都兰人，他们从事农业。经询得知，都兰人为准噶尔来的移民，是一百多年前进入南疆的。有理由推断他们是卡尔梅克人’（俄罗斯人对卫拉特蒙古人的称谓——引者注）。

‘据传说，他们迁到南疆来的有四万多家，分散居住在这个地方的一些主要河流的沿岸，一支到罗布泊，另一支到了和田。’

‘再往前，在库车城外，在布古尔（今轮台县一带——引者注）和英吉沙（今轮台县所辖之阳霞乡一引者注），我们又遇到了都兰人。经询问才知道，他们是几十年前从玛勒巴什迁到这些村落的。’”

“蒙古族著名的舞蹈，名叫‘倒喇’，……多朗舞来源于倒喇舞，而多朗正是倒喇一语的音转。”[①]

“［多兰人］清代维吾尔人的一部分。多兰最初（乾隆二十年，1755）出现在清文献中还是一个地名（《平定准噶尔方略》卷十四）。所谓‘多兰’地区在阿克苏南，塔里木河畔。以后清朝文献中时有‘多伦’、‘惰兰’、‘道兰’、‘朵兰’之记载，清朝官员奏报曰：‘此等回人，以迁徙为常，性习与各城有异。’（《平定准噶尔方略》卷七十五）多兰人主要生活在巴尔楚克（即巴楚——引者注）利阿克苏之间塔里木河畔，经过清朝政府有组织地迁徙，多兰人又分布到库尔勒、玉古尔（轮台）、策达雅尔（即轮台县所辖策大雅乡——引者注）、洋杂尔（即轮台县所辖阳霞乡——引者注）乃至伊犁地区。此外和田亦有少量分布。

多兰人自称蒙兀尔人，来自七个种性。蒙古书面语的‘七’发音为‘dolaran’，在土尔扈特语中念dolan。上个世纪欧洲旅行家记述，多兰人依然穿着稍微改变了的蒙古式衣服，长袍宽襟，登着高跟的长皮靴，圆面高颧，尤其妇女依然保持着蒙古族的面貌。多兰人信仰伊斯兰教，语言基本上与维吾尔族相通，但有自己的特点，既有蒙古词汇又能找到柯尔克孜族的所有因素。有人认为是一种独立的语言，或曰多兰语，也有人认为基本上属于维吾尔语的罗布方言（或东部方言）。”[②]

“麦盖提的维吾尔民族中，有多浪人。13世纪，成吉思汗征服新疆后，南疆地区成为成吉思汗次子察合台封地的一部分。察合台又把天山以南部分地区封给了总管杜格拉特部。当时麦盖提人烟稀少，森林遍地，土地肥沃，百草繁茂，成为蒙古游牧部落居住、生活、放牧的好地方，一部分蒙古人便定居下来。17世纪，准噶尔统治新疆时期，西蒙古厄鲁特人迁移到南疆，其中一部分移居麦盖提。经过长期交错居住，共同生产和生活，逐渐与维吾尔族融合，称之为多浪人。”[③]

第五种　混成说

“至今，在麦盖提一带还有这样的说法在民间流传：几百年前，在麦盖提这块古老的土地上，从和

① 胡邦铸：《倒喇与多朗》，载《丝绸之路乐舞艺术》第322页。

② 见《新疆各族历史文化词典》第150页，本条目由潘志平撰写。

③ 《麦盖提县志》编撰委员会编（张上一主编），第516页。

田来了一部分人被称之为‘其尼玛其’；从塔里木来了一部分人被称之为‘托克托尔其’；从哈密来了一部分人称之为‘哈克尼其’；从青海来了一部分人称之为‘巴尔多尼其’；这几部分人先后来到麦盖提，从此便开始在这里生活繁衍直至今天。

这虽为民间传说，却与历史记载基本吻合。从14世纪末至16世纪末的两百余年的战乱期间，曾先后有许多地方的移民，一批一批的陆陆续续地迁移到塔里木河流域的荒远地带。有的远从甘肃、青海迁移到这里，有的从和田、哈密、莎车等地而来，人们便把所有生活在这一地带的人统称为多朗人（多朗在维吾尔语里解释为一堆一堆的意思）。塔里木河也因此而得名被称为多朗河了。”①

杜激川先生的这种说法，为“混合说”中的“外来派”。

“塔里木盆地古代的土著居民，是维吾尔族源之一。公元前3000年的新石器时代，境内（本引文中的‘境内’皆指今巴楚县境内——引者注）就有人类生存活动。公元前100~1年前后，境内主要生活着塞种人。隋唐以来的突厥葛罗禄样磨部之巴尔楚克部落驻牧此地。唐开成五年（840年），原游牧于蒙古高原的回鹘人大举西迁，其中一部分在巴楚定居，影响和同化当地的土著居民，公元10世纪喀拉汗王朝兴起后，回鹘与当地土著的同化速度加快。伊斯兰教的传入促进了各部族的融合，公元13世纪蒙古兴起后，随着其势力的西进，朵豁剌惕等部蒙古人民也迁居县境；至16世纪叶尔羌汗国时期，已融合于本地居民之中。由于叶尔羌河沿岸的自然和历史影响，这一带维吾尔人与南疆其他地区维吾尔人相比在生活习俗等方面表现出浓郁的地域特色，被称为多郎人。”②

此外，在一些著作中还可以看到零星的有关“多郎人”的世居区域和生活习俗、语言特点等各方面的描绘和论述：

“‘刀郎’是麦盖提县的古地名。麦盖提地处塔克拉玛干大沙漠的西北边缘。过去这里沙丘连绵，碱坑遍地，到处生长着梧桐、红柳以及羊塔克（骆驼刺）和阿克提干（一种白色的荆棘草——引者注）等野草。人们按部落分散居住在几块林木茂密、水草丰美的绿窝子里，以狩猎和放牧为主。大家开始将一块块分居之处称为‘刀莱’。‘刀莱’相当汉语里的‘成堆’。后来由于语音的演变，‘刀莱’渐渐叫成了‘刀郎’。于是，居住在这里的维吾尔族人便自称‘刀郎人’，他们把叶尔羌河流经这里的一段称作‘刀郎河’，把盛行于这里的舞蹈称作‘刀郎舞’。把这里的民歌称作‘刀郎歌’，把生长在这里的姑娘、媳妇也称作‘刀郎女’。”③

“现在的麦盖提县实际上就是原来的‘刀郎’，意思是‘部落村’或‘一群一群集中的村落’。”④

“还有人认为，多伦人包括蒙兀尔人、吉利吉思（柯尔克孜）人、罗布诺尔人等各种民族和部落成分。清初，由于受准噶尔人的排斥，从喀喇沙尔（今焉耆）等地沿塔里木河向西迁徙，后聚居在巴尔楚克、阿克苏等地，……清朝政府统一新疆后，相当一部分多伦人被迁至库尔勒、布古尔（今轮台县）、今伊犁等地。……其后裔现主要聚居在麦盖提、巴楚、莎车、阿瓦提各县。”⑤

“朵兰人分属阿克苏、叶尔羌和焉耆州管辖。阿克苏、叶尔羌的朵兰人住在喀什噶尔河和叶尔羌河一带，有几个大镇，其中较出名的：巴尔楚克，驻有清朝军队，还有巴楚、焉耆的朵兰人住在库尔勒和轮台。朵兰人为和卓的农奴，他们与其他地方的新疆人的不同之处，是口音和妇女头裹的头巾，这种装束与克尔克斯（即柯尔克孜族——引者注）妇女相仿。”⑥

“在沙漠绿洲中的人们，其族别很多，有缠回（维吾尔人）、汉回（东干人）和朵兰（Dolani）人。”⑦

“在新疆全境，只有两处地方人吃鱼：一即在马勃拉西（疑为‘马拉勃西’，即巴楚县维吾尔语称

---

① 激川：《多朗人与多朗舞蹈》，见《舞蹈论丛》1981年第3期。

② 巴楚县地方志编纂委员会编：《巴楚县志》第843页。

③ 褚远亮：《漫话刀郎歌舞》，载《新疆艺术》1981第2期第75~76页。

④ 哈德尔·吾守尔：《刀郎麦西热甫》（提来克·依布拉音译），载《新疆艺术》，1984年第1期第29页。

⑤ 纪大椿主编《新疆历史词典》中［多伦人］条目，该条目由苗普生撰写，见该书第226页。

⑥ 〔俄〕乔汗·瓦里汗诺夫：《喀什噶尔》（王嘉琳译），载《外国探险家西域游记》第74页。

⑦ 〔德〕勒柯克：《吐鲁番旅游探险》（陶谦译），载《外国探险家西域游记》第227页，文中的“东干人”即现在的回族人。

谓之误笔——引者）周围，塔里木河经过之处，鱼类极多，以供朵兰人受用；一则为罗布泊，所有附近居民，即伊斯兰教人也吃鱼，并以鱼为生活，无论干鱼和鲜鱼都吃。最奇的，在罗布泊一带居民及朵兰人，相似其他一些民族，而非维吾尔。”①

“因空气中水分缺乏，畜牧事业遂也囿于狭隘的水草地带。凡此地带，有史以来除如现时叶尔羌河一带的多浪人（Doleng）、塔里木河下流的罗布泊人（Lopliks）等极不重要的小集团外，从未有游牧存在的可能。”②

“都兰人都有一副不属于突厥人种的面貌，他们圆面高颧（尤其妇女），依然保存着蒙古的面型，尤其值得提出的，是他们没有像突厥人那样过多的浓厚的胡须！”

“都兰人的风俗与习惯与维吾尔人不同，维吾尔人的宗教习惯，女人都必须蒙面纱，而且男女之间，也避免‘授受不亲’之嫌，但是都兰人却不如此，妇女们不蒙面纱，男女之间没有避嫌的态度，女子可以以主人的身份招待邻近的客人与远方的来宾。在工余之暇，男女可以围坐在一起，任情的谈笑和歌舞。都兰人是豪爽的，原始的本性，不像维吾尔男人鲁蛮和女人的柔情。”③

“巴楚附近另有一多兰人的居留地，位置在塔里木河和喀什噶尔河将要相通的地方，天山最后支脉的那些孤独的石山，像岛屿一样耸立在至今有些处所犹是沼泽和广大平原之中。”④

“从巴楚县南部的确库克卡克（现名琼库尔恰克——引者注）、新渠（现名英吾斯塘——引者注）、阿瓦提的乡村向南延伸，直到莎车县的阿勒买提（现名阿拉买提——引者注）、阿瓦提、伊利西库公社（现为艾力西湖镇——引者注）这一地区，被人们称为‘刀郎地区’。”

“这儿原先是长着胡杨的荒滩，打猎、放牧条件很好。因此，生活在这里的维吾尔族人，能够在一个相当长的时期内，继续他们古老的行业打猎和放牧。其后，虽然农业在提孜那甫河、叶尔羌河岸占优势，但在这个地方人们的风俗习惯中，却保留了自己古老行业的深深痕迹。现在刀郎地区人民怀着极大兴趣进行的鹰猎、犬猎、刁羊等活动，就是那古老行业的残迹。”

“在刀郎地区，宗教影响不大，特别是在妇女的社会地位和权利方面，与新疆其他地方有所不同。这里的妇女和男人们一样，参加各种活动，妇女出门没有蒙面纱的习惯。”⑤

还有不少学者记述了“刀郎人”对于音乐、舞蹈的特殊爱好和特殊才能：

“多伦人能歌善舞。”⑥

“在节假日里、在丰收之后、在婚礼上、在一切人们高兴的时候，能歌善舞的人们便成群结队地聚集在一起，举行麦西来甫，跳起刀郎舞。”⑦

“……同时在塔克拉玛干边缘的中心地区，伊斯兰教化后没有像其他地区那样，乐曲、乐器、歌舞等方面受到限制。因此，这个地区古代的乐器和民歌曲调就保留得较为完整。”

“刀郎人民特别喜爱麦西热甫，可以说这个地区从 7 岁到 60 岁的男女，都爱好麦西热甫。刀郎人说‘没有麦西热甫的生活，是没有味儿的生活。’”⑧

著名瑞典探险家斯文赫定博士在《亚洲腹地旅行记》中记载了他于 1899 年 9 月在麦盖提所举行的晚宴上的歌舞盛况：

“晚上我邀请我的工人和本地的居民举行一次宴会。中国式的灯笼在帐篷间照耀着，皮鼓与弦索的声音相赌赛，舞女们穿着白的衣裳，拖着长辫子，戴着尖帽，赤着脚围绕一架融融的火堆跳舞；庆闹

---

① ［德］勒柯克：《在新疆文化之宝库》（郑宝善译），载《外国探险家西域游记》第 235 页。
② ［英］斯坦因《亚洲腹地》（孙守先译），载《外国探险家西域游记》第 154 页。
③ 帆群：《塔里木盆地的人种分布》，载《西北民族宗教史料文摘》第 70 页。
④ 《斯坦因西域考古记》（向达译）第 201 页。
⑤ 阿不都秀库尔·吐尔地《人民的艺术学校——麦西热甫》（张宏超译），载〈新疆社会科学〉1983 年第 1 期第 59 ~ 60 页。
⑥ 褚远亮《漫话刀郎歌舞》载《新疆艺术》1981 年第 2 期第 75 ~ 76 页。
⑦ 纪大椿主编《新疆历史词典》中［多伦人］条目。
⑧ 阿不都秀库尔·吐尔地《人民的艺术学校——麦西热甫》（张宏超泽），载《新疆社会科学》1983 处第 1 期第 59 ~ 60 页。

的情绪笼罩着叶尔羌河岸。”①

斯文赫定在1895年的另一次探险活动中，还曾经有过被沿用至今的“巴希克”作法时的歌舞（又称“匹尔洪”）治愈头痛病的经历：

“三月十九日我们把驻地张在大河右岸的麦盖提村（Merket）内，这里做了我们一个时期的大本营。”

“在我害了几天头痛病的当中，图达·柯札（Togda chodscha Bek，村长）向我提议，让我给村中的禳鬼者医治。”“三个有胡须的大汉走进我房里，坐在地上，开始用手指、拳头和手面来作弄他们的鼓，鼓上的牛皮绷得像金属板一样地紧。他们为塞耳的震憾声和愈来愈强的高音所煽动，跳起身来，舞蹈着，同时把鼓往空中扔，咚的一声打了一响又提到手里。他们就这样捉弄了一点钟之久。在驱禳的工作完了之后，我感到自己很是好了些，但我的耳朵第二天一整天都在半聋的状态中。”②

无独有偶，继鹿在《民初新疆大疫及当时医药卫生情况》一文中也记述了相同的活动：“刀浪人的祈神方式和关内的‘师公子跳神’相仿佛，他们以两手中指打着一个圆面的扁鼓（略似伴舞的手鼓），口中哼声急唱，围着病人跳舞，节奏越来越快，以至头昏倒地方止。”③

如何分辩上列各种看法和说法的正确与否呢？我想只有通过对于实际情况的亲自考察，才是唯一可行的途径。为此，笔者曾三次去到麦盖提、三次去到阿瓦提、六次去到莎车、一次去到巴楚，特别在本次课题组下乡做田野调查的过程中，都对有关刀郎、刀郎人及刀郎音乐文化等方面的情况进行了较为深入细致的考察，得到了不少新的收获。

阿瓦提县老艺人买木托拉·尼亚孜说：“刀郎”一词，由塔拉（tala，意为野外）或达拉（Dala，意为原野）演变而来，因为刀郎人生活在远离城镇的区尔（tʃʃɸl，意为戈壁滩）、巴亚宛（bajawan，意为荒漠）上和江尕尔（dʒaŋgal，意为灌木林、薪炭林）、托卡衣（toqaj，意为灌木丛）中，刀郎人的原居地为叶尔羌河沿岸，兼事农、牧、猎业，过去的刀郎人住在木头架起的窝棚里，二、三十个窝棚组成一个村，据说共有72000木屋刀郎。如有重大事件要召集，就敲纳格拉鼓（nagra，因鼓身多为生铁铸就而曾被译作“铁鼓”，上蒙羊皮，大、小两只成一对，用双杖敲击）。现在与阿瓦提县隔阿克苏河相邻的阿克苏市哈拉塔乡内仍有一处地名为“纳格拉赫那”（意为“存放纳格拉的房子”）。刀郎人善用胡杨树干做各种用具：餐具、独木舟、木房的梁、柱甚至是纳格拉鼓的鼓身。

阿瓦提县木卡姆学者买买提·乌斯曼认为，“刀浪”这一词汇源自古代高车中的“多伦”部落，说明“刀浪人”和维吾尔人的远祖丁零、高车有着血缘关系。“刀郎人”，中有些人分别自称“葛逻禄刀郎”（qarluq dolan）、“麻哈尔多浪”（maβal dolan），可能说明分别源自古代的葛逻禄部落和蒙兀儿部落。也有些刀郎人因过去居住在木头制作的简易窝棚中而自称“牙哈其乌依勒克刀郎”（ja－βatʃɸjlyk dolan，意为“木屋刀郎”）。

巴楚县文管所所长吐尔洪·热合曼说：巴楚古代叫巴尔楚克，据突尼斯大词典记载已有3000多年的历史。原来的居民是塞伽族部落，后来匈奴、突厥人也来到此地。他们都崇拜星星、火和光明。蒙古人来了之后融合成“刀郎人”，“刀郎”这一词汇为“七个部落”之意。

沙依木·达吾提、沙迪克·阿吾提等巴楚县民间艺人都认为“刀郎”是“一堆一堆”的意思。“刀郎人”沿叶尔羌河，在戈壁上挖地窝子居住，牧业和狩猎在他们的生活中具有着重要的位置。

在麦盖提县举行的座谈会上，主要参加者都来自以“刀郎木卡姆”闻名四远的央塔克乡。“央塔克”（jantaq）意为“盛长骆驼刺的地方”，可见此地原来是一片宽旷的原野。据他们说，央塔克以前有自己的方言，如毛帽称“特里排克”（tɛʃpɛk）、花帽称“帛克”（bok）、皮鞋称“克皮僖”（kipiʃ）、坎肩称“炔及买克”（tʃoŋmɛk）、褡裢称“它里坎单”（talikandan）、蔓菁称“模克”（muk）、绿豆称“楼维亚”（lovja）、马驹称“都兰”（dulɛn）、小毛驴称“呼台各”（xutɛk）、院落称“达廊”（dalan）、屋柱称“苏库玛”（su-

① 斯文赫定：《亚洲腹地旅行记》（李述礼译）第270页。

② 同上书第144页。

③ 转引自胡邦铸：《倒喇与刀朗》，载《丝绸之路乐舞艺术》第324页。

kuma)、梯子称“把思库”（basku）等。央塔克人在生活风习上也有自己的特点。

笔者注意到，阿瓦提、巴楚、麦盖提三县的居民相貌各异：有浓须者，有无须者；有白皙者，有黄黑者；有深目耸鼻者，有脸部扁平者；有偏于欧洲人种者，有接近蒙古人种者。这些也许恰恰充分映证了“刀郎人”血缘方面显著的“混成性”特点。伊斯兰教现在虽然已为“刀郎人”普遍信仰（在本次田野采风的过程中，巴楚县的几位老艺人几次要求中断录音，以便他们按时做礼拜），但在该三县城乡，几乎看不到戴面纱的妇女，头缠“赛莱”、身着长袍的男性宗教人士也比喀什、莎车等地少见。现代“刀郎人”的生产方式从总体来看，以绿洲农耕为主，专事或兼事牧、猎、渔者也为数不少。

综上所述，可归纳为以下几点：

1. 绝大多数学者都认为“刀郎人”是维吾尔族的一个组成部分。那种把“刀郎人”说成“非维吾尔人”的观点是我们难以接受的。

2.《维吾尔族简史》中说：“维吾尔的形成和发展同其他许多民族一样，曾经经历了一个漫长的历史过程。在此过程中，它曾融合了漠北草原的一部分古代民族和新疆的一部分古代民族，由一个人口不多、分布地区有限的民族发展成一个具有自己特点的民族。后来，这种融合继续进行，而且在融合的过程中吸取了新疆古代民族和其他民族的优秀传统，终于最后形成现代的维吾尔族。”作为维吾尔族一个组成部分的“刀郎人”，同样在血缘上具有典型的“混成性”。因此，我们不主张把“刀郎人”简单地和某一个古代民族、部落相等同。对于“刀郎人”乃至世居在塔里木盆地四缘各绿洲上的维吾尔人的渊源和形成过程，在后面的章节中将有深一步论述。

3. 从草原牧猎到绿洲农耕，是一个重要的“文化转型”过程。作为维吾尔民族重要组成部分之一的“刀郎人”也经历了这一过程。而一部分“刀郎人”的转型时间相对其他维吾尔人要晚得多。作为绿洲农业补充的牧、猎、渔业就必然在现代“刀郎人”生活中占有相当的比例。

4. 现在，“刀郎人”主要分布在叶尔羌河、喀什噶尔河、阿克苏河、和田河以及这四条河流汇合而成的塔里木河两岸的块块绿洲之上，过村落簇居生活。“刀郎人”最为集中的聚居地为被称作“刀郎地区”的麦盖提、巴楚、阿瓦提三县以及邻近的莎车县。沙雅、轮台、库尔勒等塔里木河沿岸县市也能见到“刀郎人”的后裔。

“刀郎地区”是包括《刀郎木卡姆》在内的“刀郎文化”的主要聚合地，为了进一步揭示《刀郎木卡姆》的核心文化内涵，我们有必要对“刀郎地区”的地理位置、生态环境和历史演变作一个全面的观照。

三、“刀郎地区”的地理位置及生态环境

从本节起，文中的“刀郎地区”专指现代“刀郎人”最为集中的聚居地——麦盖提、巴楚、阿瓦提三县。

麦盖提县位于东经77°28′~79°05′，北纬38°25′~39°22之间，所处地域为叶尔羌河冲积平原。东西最长160公里，南北最宽136公里，总面积15200平方公里，其中农林区划面积1152.89平方公里，占总面积的7.58%，集中在县境内的西部地区，县辖塔克拉玛干沙漠面积14047.11平方公里，占总面积的92.42%。

麦盖提县境西临莎车县，北以叶尔羌河为界与巴楚县相望，南接叶城县，东与和田地区皮山县所辖的沙漠相连。麦盖提县位于喀什地区东部，距地区行署所在地喀什市175公里，位于新疆维吾尔自治区西南部，距自治区首府乌鲁木齐市1410公里。全县地势平坦，海拔1155~1195米。

麦盖提县位于塔里木盆地西部，地形闭塞，是典型的荒漠干旱大陆性气候。春季多风沙，8级以上大风年均出现13天；夏季酷热，7月份平均气温25.5℃，最高气温曾达40.4℃（1983年8月1日）；秋季天高气爽，日照充足，初霜冻出现在10月中旬；冬季气候稳定，积雪浅薄，1月份平均气温-5.3℃，最低气温曾达-22.4℃（1967年1月4日）。

麦盖提县全年太阳照射有效时数2865.4小时，降水稀少，蒸发极强，年均降雨量42.3毫米，年均蒸发量2250.7毫米，为降雨量的52.2倍。无霜期每年平均214天，占全年总天数的58.4%。

麦盖提县土地资源丰富，土层深厚，多系沙壤土，盐渍化较重。现存天然胡杨林37.1万亩，人工经济林1.17万亩，全县森林覆盖率2.2%，农区森林覆盖率23%。

据1990年统计，麦盖提全县共有168231人，集中居住在西部农区。全县境每平方公里平均11人，农区每平方公里平均145人。1990年实耕面积53万亩，农业人口平均占有耕地4.5亩。

发源于昆仑山和喀喇昆仑山北坡的叶尔羌河由西向东，流贯县境北缘，境内流长180公里，河床平均宽1000米，年经流量64.5亿立方米，平均流量205立方米/秒。叶尔羌河属季节性内陆河，流量在不同季节变化很大：每年6至9月为洪水期，最大流量2700立方米/秒，1980年特大洪峰时流量高达9140立方米/秒；12月至次年2月为枯水期，最小流量22.8立方米/秒。发源于喀喇昆仑山北坡的另一条内陆河提孜那甫河年流量7.71亿立方米，平均流量24.4立方米/秒，最大流量519立方米/秒，最小流量0.42立方米/秒。提孜那甫河在麦盖提县境内，全长56公里，在麦盖提镇农场境内消失。县境内有较大的湖沼8个，总面积47.1平方公里。地下浅水层小于20米，水质不佳。

麦盖提县的农作物以小麦、玉米、棉花为主，兼种水稻、糜子、胡麻、豆类、高粱、红花、向日葵、油菜、苜蓿、甜瓜、西瓜等。园艺生产在农业中占一定比重，1990年果园面积1.17万亩，主要果品种类有杏、桃、葡萄、苹果、梨、枣、石榴、巴旦杏、核桃、李、无花果等，人均年占有水果40公斤。蔬菜种植业在20世纪50年代后也有很大发展，主要种植的蔬菜有大白菜、卷心菜、辣椒、芹菜、韭菜、茄子、蕃茄、马铃薯、萝卜、花菜、葫芦、黄瓜、菠菜、大蒜、葱、芫荽、莴苣、刀豆、南瓜、冬瓜等。

麦盖提县畜牧业渊源流长。家畜类有绵羊、山羊、牛、驴、马、骡、骆驼等，1990年牲畜总存栏数为49.54万头（只），农业人口平均每人4.22头（只），多为定居圈养。当地牧民经过70多年选育、杂交改良而成的麦盖提大尾羊（又叫多浪羊）成年公羊体重可达80公斤，是麦盖提县的特优畜种。水库养殖各种鱼类，年均捕捞成鱼40吨。

麦盖提县境内的许多地名，如“央塔克”、“吐曼塔勒”（意为“千千万万棵胡杨树”）、“尕孜库勒”（意为“大雁翔集的沼泽地”）、“库木库萨尔”（意为“沙土侵蚀的地方”）、“昂格特勒克”（意为“黄鸭降落的地方”）等为我们昭示着古代此地胡杨茂密、河湖遍布的蛮荒景象。

巴楚县位于东经77°22′~79°56′，北纬38°47′~40°17之间。所处地域为叶尔羌河和喀什噶尔河冲积扇平原，东西最长218公里，南北最宽134公里，总面积21741.3公里。全县有耕地60多万亩，可垦荒地495万亩，耕地和可耕地占总面积的17%。森林面积259.67万亩，其中自然胡杨林245.66万亩、红柳林10万亩、人工经济林4.01万亩，森林覆盖率2.4%，天然草场403.7万亩，人工草场108万亩。

巴楚县境东接阿瓦提县、墨玉县，南与麦盖提县、莎车县、皮山县相邻，西与伽师县、岳普湖相连，北依柯坪山和喀孜塔格山为界与柯坪县、阿合奇县、阿图什市接壤。巴楚县位于喀什地区东部，距地区行署所在地喀什市276公里，位于新疆维吾尔自治区西南部，距自治区首府乌鲁木齐市1255公里。全境海拔1100~2500米，地势从西南向东北倾斜，坡降为1/3000~1/4000。北部边界地区为山区和砾漠区，中部、西南部和东北部大部分为绿洲，东南部为塔克拉玛干沙漠。

巴楚县位于塔里木盆地西北部，属暖温带性干旱气候。春夏之交多风沙，年大风日数69天，最大风力达到10级；风沙日数72.9天，浮尘日数125.6天。年平均气温11.8℃，极端最高气温曾达42.7℃，极端最低气温-24.2℃；昼夜温差大，日平均温差14.3℃，最大温差24.8℃，全年日照4434小时，其中有效时数3230小时。年均降雨量50毫米，年均蒸发量2175.8毫米，为降雨量的43.5倍。无霜期每年平均220天，占全年总天数的60%，最大积雪厚度9厘米。

据1990年统计，巴楚县共有215303人，集中居住在绿洲农区，全县境每平方公里平均9.9人。

巴楚县位于叶尔羌河、喀什噶尔河下游。喀什噶尔河在县境全长150公里，近年因上游地区耕地面积和用水量剧增致使喀什噶尔河在本县境内断流。叶尔羌河在全县境内流程250余公里，年引水量8

~10亿立方米，有天然湖泊2个，平原水库3座。水库储水量12650立方米。全县地下水埋藏深度2~4米，水质较好。

巴楚县历来以农业为经济支柱，主要的农作物有小麦、棉花、玉米、水稻、高粱、糜子、豆类、胡麻、芝麻、油菜、苜蓿、甜瓜、西瓜等。园艺业有悠久的历史。1990年果园面积2.1万亩，主要果品种类有杏、葡萄、桃、梨、苹果、枣、巴旦杏、石榴、无花果等，1990年果品总产量25114吨，全县人均占有水果117.9公斤。

巴楚县境内草场广阔，林木繁茂，适宜牛、马、山羊、骆驼等牲畜的放养。1990年存栏牲畜达到70万头（只）。因河、湖、水库面积较大，水产资源丰富，各种鱼类的年捕捞量达100吨，“巴楚烤鱼”远近闻名。

巴楚的矿藏有铜、钛、磁铁、铅、石油、盐、磷等。

据冯承钧先生考证，巴楚之古名为巴尔楚克，来源于突厥语的“bars - cuq，犹言有虎的所在。”此外，“kovalerskii字典中有barcuq一字，训为小豹。”[①] 巴楚县的维吾尔语名称“玛喇巴什”（maral baʃ）为“鹿头”之意，可见从前这里森林茂密，常有各种野兽出没。

古往今来，巴楚扼阿克苏至喀什和折向塔里木盆地南缘的另一个重镇——莎车要冲，为丝路北道（后称中道）的重要驿站。唐代，曾在巴楚县境内的托库孜萨来设制尉头州，东西方文化交流在图木舒克留下了印迹。时至今日，塔里木盆地北缘的通衢大道虽然一再北移到了天山南麓台地，乌（鲁木齐）——红（旗拉甫）公路（314国道）和巴（楚）——莎（车）公路仍在离巴楚县城不远的三岔口镇交汇；南疆铁路横贯全县，并在巴楚设中转站，充分显示出巴楚至今仍然发挥着南部新疆交通枢纽的重要作用。本县所属色力布亚镇为南部新疆3个最大的农贸市场之一，市场占地面积119.5亩，有各类店铺600多家，巴扎（意为集市）日成交额约30万元，为我们映现了自古以来丝绸之路上大小商市的繁华景象。

“色力布亚”（意为“黄苦豆草”）、“恰尔巴格”（意为“美丽的花园”）、“阿纳库勒”（意为“母亲湖”）、“夏马勒”（意为“多风之地”）、“阿克萨克马热勒”（意为“瘸腿鹿”）、“琼库尔恰克”（意为“多深坑”）、“英吾斯塘”（意为“新渠”）等地名，展示着此地的独特风貌和开发、耕垦的进程。

阿瓦提县位于东经79°45′~81°05′，北纬39°31′~40°50′。地处天山南麓，塔里木盆地北缘，阿克苏河、喀什噶尔河、叶尔羌河、和田河的交汇处。东西最长100公里，南北最宽150公里，总面积13258平方公里。其中绿洲面积299.26万亩，占总面积的15%；沙漠、荒漠面积1653.75万亩，占总面积的82.8%；水面积35.85万亩，占总面积的2.2%。

阿瓦提县东面隔阿克苏河与阿克苏市相望，北面、西面与阿克苏市、柯坪县相连，西南面与巴楚县相接，南面伸入塔克拉玛干大沙漠，与归和田地区管辖的墨玉县、洛浦县接壤。阿瓦提县位于阿克苏地区的中部，距地区行署所在地阿克苏市70公里，位于新疆维吾尔自治区的西部，距自治区首府乌鲁木齐市1076公里。全县地势平坦，海拔高度1028~1064米。

阿瓦提县属暖温带大陆性干旱气候，每年3月至6月多风，年大风日在13~15天以上，最大风速达24~26米/秒，夏季炎热，7月份最高气温为39.4℃；冬季寒冷，元月份最低气温-25℃，昼夜温差较大。降水量每年平均45.7毫米，降水主要集中在夏季。年平均日照2570~2778小时，无霜期在211天左右。

阿瓦提县境内的天然胡杨林主要分布在和田河、叶尔羌河、阿克苏河两岸，总面积约达41.85万亩。平原、荒漠灌木林面积70万亩，人造林面积约25.42万亩。

据1990年统计，阿瓦提全县共有人口168223人，集中居住在北部绿洲。全县境每平方公里平均12.69人。现有耕地48.78万亩，农业人口平均占有土地3.5亩。

境内河谷总长295公里，水流量245立方米/秒，年流量15亿立方米。地下水位1~4米不等。

---

① 冯承均：《西域南海史地考证论著汇辑》第133页。

阿瓦提县以农业生产为主，主要农作物有小麦、水稻、玉米、棉花、高粱、豆类、胡麻、油菜、油葵、苜蓿、甜瓜、西瓜和各种蔬菜。果木林面积达2.46万亩，主要果品种类有苹果、杏、香梨、桃、核桃、葡萄、樱桃、巴旦杏、李、酸梅、枣、无花果、石榴等。

畜牧业在农业经济中占相当比重，家畜主要有牛、绵羊、山羊、马、骆驼、驴、骡等，1992年底存栏数389482头（只），平均每个农业人口占有家畜2.83头（只）。

阿瓦提县地处古代丝路北道关隘，东接阿克苏，西连巴楚，原为一繁华的客栈。“阿瓦提”（意为“繁荣”、“富饶”）这一名称即由此而来。阿瓦提县下辖的一个乡名曰“多浪乡”，乡政府驻地名玉斯屯克多浪村（意为“上多浪村”）；乌鲁却勒乡乡名意为“荒漠上的畜圈”，乡政府驻地名为“多浪村”，可见“刀郎人”在阿瓦提有着久远的居留历史。[1]

综观麦盖提、巴楚、阿瓦提三县，我们对“刀郎地区”的地理位置和生态环境可以有一个较为全面的认识：

1. “刀郎地区”位于东半球中部，北半球小纬度地带，和东面的太平洋、西面的大西洋的直线距离都在3000～4000公里左右，地处欧亚大陆的内陆腹地。

2. “刀郎地区”像一把弯镰或一轮新月，镶嵌在塔里木盆地的四北边缘。其基本地貌为天山南麓的冲积洪积扇和叶尔羌河、阿克苏河冲积洪积平原。“刀郎人”即世代生息、繁衍在被沙漠和砾漠所包绕的内陆河两岸狭长绿洲带上。这里土地肥沃，适合于各种农作物的生长。

3. 由于北面的天山和南面的昆仑山、喀喇昆仑山阻挡住了来自北冰洋和印度洋的湿气流，塔里木盆地素以干旱少雨著称，“刀郎地区”也不例外。当地的气候属暖温带大陆性荒漠干旱气候，其特点是四季分明，光照充足，热量丰富，无霜期长，能够为农作物的生长保证足够的阳光和地热。温差大，降水稀少，湿度小，蒸发强，春、夏两季多见大风、风沙，自然条件相当艰苦。

4. 地面和地下水资源较塔里木盆地其他地区为丰富。叶尔羌河、阿克苏河不仅给“刀郎地区”的农业耕种带来了必须的水源，其沼泽地带及茂密的胡杨林、灌木林又为畜牧、渔猎提供了条件。

上文所及的前三点是“刀郎地区”和塔里木盆地四缘各绿洲地区在生态环境方面的共性。英国学者珍妮特·米斯基把塔里木盆地描绘为一系列的同心圆：“外缘四周是终年积雪的高山；第二圈是干燥不毛的丘陵、砾石点缀的冲击扇地区；内缘为喀什噶尔、叶尔羌、和田等肥沃的绿洲，它们的存在全都仰仗塔里木河及其支流的灌溉；最后，塔里木盆地最辽阔的中心便是广袤无际的沙海——塔克拉玛干大沙漠。”[2]“刀郎地区”处在喀什噶尔绿洲和阿克苏绿洲的农耕地带，这就决定了先后来到此地，并且在这块土地上扎根、生息、繁衍的子民们，只能依照大自然的安排，一步步地转型为定居农耕。这样一来，“刀郎文化”就必然要以“绿洲农耕文化”为内核，这也正是《刀郎木卡姆》得以形成与发展的根本内因之所在。

如果要探求“刀郎地区”在生态方面与塔里木盆地四缘其他地区的不同，那便是上文之中所提到的第四点：内陆河两岸丰满的水草和茂密的森林，使得牧业、渔猎业可以在“刀郎地区”持续更长的时间，并长期地对于绿洲农耕起到辅助、补充的作用。正因为如此，直至清代尚有记载谓部分“多郎人”为替和卓[3]家族牧马养雕之家奴。也正因为如此，至今在“刀郎地区”除绝大部分子民已以耕种为业之外，尚可见到半农半牧的农户甚至以畜牧或驯雕狩猎、张网捕鱼为生的“专业户”。同时，这种自然条件对于从漠北、巴音布鲁克等草原地区来到塔里木盆地的蒙兀儿、朵豁拉惕、卫拉特等长期以牧猎为生的蒙古部落必然具有着较大的诱惑和吸引力。因此，比起生活在喀什噶尔、莎车等绿洲上的维吾尔人来，“刀郎人”在血缘上可能具有较为浓重的蒙古成分。在刚刚来到“刀郎地区”之初，蒙兀儿人、朵豁拉惕人、卫拉特人可能都曾经顽强地

---

① 以上材料分别选自《麦盖提县志》编纂委员会编（张上一主编）：《麦盖提县志》、巴楚县地方志编纂委员会编：《巴楚县志》和阿瓦提县地名委员会编：《阿瓦提县地名图志》。

② 珍妮特·米斯基：《斯坦因考古与探险》第114页。

③ 和卓：自称为伊斯兰教的创始人穆罕默德后裔的一个家族，16世纪末、17世纪上半叶进入新疆，曾经在南部新疆地区具有过相当的政治影响。

保存过自身固有的传统文化，但在生态环境的制约下，他们又不得不痛苦地、逐渐地适应自然，最后实现向绿洲农耕文化的转型。他们的固有传统文化融入到“刀郎文化”之中，可能这就是在《刀郎木卡姆》中可以较多地看到牧猎文化印记的主要原因。

四、“刀郎地区”的历史沿革

最近，王炳华教授根据他多年的考古实践，提出了“新疆地区存在过十分古老的具有自身特点的土著文化，它根植在新疆的大地，有着自己的特色、自己的优点，把它看成某种文化的传播是不正确的；由于新疆所处的地理位置，与周围地区自然也存在一定的文化联系，彼此间存在相互的影响。”[1]的观点，笔者对此十分赞同。遗憾的是对新疆古代土著文化的研究尚有待深入，至今还没有看到权威性的结论。

随着历史的发展，古代新疆与周围地区的联系和影响日益加深和扩大，塞人、吐火罗人、月氏人、乌孙人、匈奴人、哌哒人、汉人、羌人等一批批来到新疆，这里成了“人种的蓄水池，或不同人种所携来的文化博览会。”[2]

处于当代“刀郎地区”中心的巴楚县在新石器时代就已经有了人类的活动。“1913 年，斯坦因在巴楚县附近曾采集得细石器标本，计细石器两件、石镞一件、尖状器一件、小石片八片，斯坦因曾认为这可能是旧石器时代遗存，但据有关资料分析，当是新石器时代之文物（见斯坦因《亚洲腹地》）。”[3]

据《汉书·西域传》记载，秦汉时期，天山以南塔里木盆地已经进入以农业经济为主的时代，而且以一个或几个城镇为政治中心，形成了规模不等的“城廓王国”。麦盖提、巴楚、阿瓦提在汉代分别归属于莎车、疏勒和姑墨。到汉宣帝神爵二年（公元前 60 年），西汉政府在乌垒设西域都护府，今“刀郎地区”皆隶属西域都护管辖，成为中国不可分割的一部分领土。

1959 年，新疆博物馆考古队在巴楚县境内的脱库孜萨来古城遗址出土了迄今为止新疆地区出土最早的、按我国钱币“孔方兄”式样制造的五铢钱两种钱范和当地所铸的大量五铢钱以及铸钱所用的工具坩埚，还有有文字的古代木简 30 多枚，丝绸、毛织品、古代的麦种、棉籽、瓜果核等[4]，证明此地在汉代已经有了相当发达的农业，而且成为了这一带的经济文化中心。最近，我国著名学者林梅村教授提出托库孜萨来可能是汉代疏勒王国的盘陀城，班超曾经在这里戍守。[5] 多年来在距托库孜萨来不远的古城图木舒克出土的西域笈多草体（或称“于阗——塞文”）、佉卢文文书，使我们得知塞人、吐火罗人曾经在此一带活动。著名史学家、考古学家黄文弼先生经过研究，认为古代巴楚的语言“既不同于于阗语，又不同于龟兹语”，而应“以出土地名定为佉莎语。”[6] 当代学者荣新江则怀疑这种语言应该根据据史德古城的名称而称作“据史德语”[7]。

汉代西域都护府的设置对塔里木盆地的影响至深且巨，塞人、吐火罗人皆属操印欧语系东伊兰语族语言的中亚古老民族，他们的到来，又必然会给当地带来中亚、印度、伊朗乃至希腊文化的影响。丝绸之路上日臻频繁的交往为东西方文明的交流创造了条件。就像斯坦因博士所指出：“其地理也似专为其历史事迹而设备了塔里木盆地，此盆地恰如长沟，沟的一端为中国古代文明，另一端为已受希腊文化激荡的波斯及印度文明；三大文明，遂经此沟而作长期的接触。”[8] 作为“丝路北道”要冲之一的巴楚必然从这种长期的接触中大受裨益。

---

① 王炳华：《丝绸之路考古研究》第 420 页。
② 姚大中：《古代北西中国》第 218 页。
③ 引自王炳华：《丝绸之路考古研究》第 135 页。
④ 见 1960 年 1 月 9 日《新疆日报》。
⑤ 林梅村：《疏勒考古 90 年》，载《文物天地》1990 年第 5、6 期。
⑥ 黄文弼：《由考古上所见到的新疆在文化上之地位》，载《禹贡》第 4 卷第 6 期
⑦ 荣新江：《西域粟特移民考》，载《西域考察与研究》第 163 页。
⑧ 〔英〕斯坦因：《亚洲腹地》，载《外国探险家西域游记》第 163 页。

魏晋南北朝时期，世界范围内的民族迁移因全球性气候变异而频繁发生。大宛、粟特等中亚人种东徙塔里木，柔然、厌达、突厥人的到来使这里的人种更加复杂。特别是西突厥的统治、吐屯监国制度和高车、铁勒、样磨、葛逻禄、回纥等操突厥语民族的西进一起，导致了突厥化的历史进程在塔里木盆地四缘缓慢地开始进行。唐高宗显庆三年（公元658年），唐朝平定西突厥阿史那贺鲁叛乱，安西都护府复移龟兹，下辖龟兹、疏勒、于田、焉耆四镇。今巴楚一带置蔚头府（也作尉头府或郁头州，治所在据失德城即今托库孜萨来古城），为龟兹镇所辖。

由汉及唐，古代《西域乐舞》在绿洲丝路所带来的新鲜血液的滋润下步入鼎盛。据史籍记载及残存至今的石窟壁画和出土文物的形象补充，我们知道在西域乐部中使用着横笛、竖笛、筚篥、排箫、唢呐、笙等吹管乐器，琵琶、箜篌、阮等拨弦乐器，各种鼓类和其它打击乐器；歌曲、器乐曲、歌舞曲曲目繁多，杂技音乐、说唱音乐及带有戏剧表演性质的歌舞伎乐均有所发端，容“歌、舞、乐”于一体的“大曲”已经形成。《龟兹乐》、《疏勒乐》等西域乐部东传中原、倾倒朝野，对中原汉民族乃至东亚、东南亚音乐文化的发展产生了重大的影响。在托序孜萨来古城出土过一支残破的三孔古笛，其形制相近于当代塔吉克族吹管乐器“那艺”（俗称鹰笛），据考证为南北朝时期的遗器。这是迄今为止在“刀郎地区”出土的唯一的一件乐器，对于它的研究尚待进一步展开。

公元10世纪之前，佛教在整个塔里木盆地长期盛行，“刀郎地区”也不例外：

“吐木休克座落于塔里木盆地西北部的玛拉巴什和阿克苏之间。吐木休克是一个突厥名字，意为‘钩形鼻’或‘隆突’。”“吐木休克以前可能还有一个印—欧语名字，只是不为我们所知。此地曾一度有一大型寺庙复合体。佛教中心由三个居民区组成，其中两个被伯希和所发现并发掘，而第三个则由勒柯克发现并加以发掘，此三遗址被称为吐木休克、脱库孜沙来和吐木休克塔格莎里。”“从出土文物看，似乎佛教在此持续了一个相当长的时间。尽管受到完全地破坏，但是此地遗物的丰富性并没有受到妨碍，人们从寺院结构的遗址，考古发现及文稿很容易认识到这一点。”“物品的年代从4世纪到8世纪都有。灰泥雕塑及木雕，还有壁画，虽然为数不多，却显示出不同艺术风格的结合。其中有犍陀罗因素的雕刻一定是早期的。”①

随着粟特人的到来，摩尼教在当地也有过流传：“在科诺夫刊布的法律文书中，有一些 Suḏani 即粟特人作为保人出现，其中一位证人叫 Yānāygaḏi，已由恒宁（W·B·Henning）考证为粟特文 y n†´ɣ̇ t´k 的拼写。恒宁还指出其中一件文书与摩尼教有关，并据此推断这一地区曾存在着一个粟特人摩尼教团。”②

公元7世纪中叶开始，吐蕃（藏族的古称）的势力渐次进入南部新疆，长期与唐王朝争夺西域。公元840年，漠北回纥在内乱和外患的双重压力下被迫西迁，其主体入主新疆，一支以高昌、庭州（今吉木萨尔）、龟兹为中心建立了西州回鹘汗国（又称高昌回鹘汗国），另一支与先期来到塔里木盆地西部和帕米尔以北地区突厥语系各族一起建立了喀喇汗王朝，今“刀郎地区”成为喀喇汗王朝的领地。

喀喇汗王朝初建时定都于中亚之巴拉沙衮③，后又择怛罗斯④建东都实行“双王制”。公元893年“公驼汗”奥古尔恰克将东部都城迁至喀什噶尔，其侄子萨图克·布哈拉汗在萨曼王朝王子阿布·纳赛尔·萨曼尼的影响下皈依了伊斯兰教，并于10世纪30年代通过军事政变夺取了政权。公元960年，其子木萨·阿尔斯兰宣布伊斯兰教为国教，并在一个苏非派教士卡里马提的辅助下取得了成功。

回鹘入主塔里木并实现草原游牧文化向绿洲农耕文化的转型，伊斯兰教传入新疆并由西向东逐渐替代佛教成为塔里木盆地居民的主要信仰，是西域史和维吾尔史上的两起重大事件。

台湾学者姚大中先生说：“民族与经济、社会类型的差异，与地理因素息息相关，转换环境，往往等于俗语所说‘脱胎换骨’。”⑤回鹘主体西迁并全面接受绿洲文化，对于维吾尔族社会文化的影响是多

① ［印］查娅·帕塔卡亚：《中亚艺术》（许建英译），载《中亚佛教艺术》第104页。

② 林梅村：《疏勒考古90年》，载《文物天地》1990年第5、6期。

③ 巴拉沙衮，故址在今吉尔吉斯斯坦托克马克以东40里。

④ 怛罗斯，故址在今哈萨克斯坦江布尔城。

⑤ 姚大中：《古代北西中国》第53页。

方面的。台湾学者刘义棠多年来专门致力于维吾尔史的研究，撰有《回鹘四迁对其社会文化之影响研究》一文，从生活文化、生产方式、民族性格等方面对此做了详细论述，文中指出："会集中国、波斯、希腊、印度诸民族文化，而合成西域回鹘新文明，此成为重要者。惟伊斯兰教流传于其社会后，则又趋向于伊斯兰化文明。"[①] 至于上述各种古代文明汇合之重任最终由入主西域的回鹘民族完成的原因，也早已为已故日本著名西域学家羽田亨博士所揭示："总之，在新疆转入定居生活的所谓回鹘文化的处女地上播下的所有种子都得到了发育生长。在这些不同文化之间，随着时间的推移，自然产生了交融混成之势。在此以前的时代，西域人和汉人各保有自己的传统文化，从而未能表现出明显的融合。现回鹘人则不问文化的系统、种类，广泛予以摄取，这些东西在其社会中渐次混合，于是形成了浑然一体的合成文化，这一点不是不可思议的。过去西域已经发生，但尚不明显的东西文明的混合和合成，由于那里的西域人和汉人各固守自己的文化而未能形成。但到了没有这种偏见、处于较低级文化状态中的回鹘人据有该地后，这就成不可避免之势了。换言之，西域地方这种合成式文化的产生是伴同回鹘人占有该地而产生的必然现象。"[②]

上列各学者的论述说明，西域——回鹘新文明的形成是维吾尔族文化史上的重大转折。作为民族整体文化中的一个重要组成部分，西域——回鹘新音乐的形成也是维吾尔族音乐史上的重大转折。新形成的西域——回鹘音乐文化融西域的音乐文化与漠北回鹘的音乐文化于一炉，而曾经闪烁出夺目光辉的西域音乐文化又必然会依据文化传承过程中的"优选法则"而在西域——回鹘音乐文化中具有更大的比重。

喀喇汗王朝地跨葱岭东西，伊斯兰教的传入也必然会带来波斯——阿拉伯文化的更多影响。西域音乐、波斯音乐、巴格达音乐的汇合造就了法拉比、依本·西纳这两位伟大的音乐巨匠，著名文学家玉素甫·哈斯哈吉所著的押韵长诗《福乐智慧》和玛赫穆德·喀什噶里所著的《突厥语大词典》不但标志着维吾尔族古典文学的鼎盛发达，而且为我们提供了研究喀喇汗王朝时期音乐文学的宝贵资料。

在乐器使用方面，喀喇汗王朝时期是一个重要的转折。古代西域流传的一些乐器如横笛、竖笛、筚篥、唢呐、箜篌等被原原本本地保存了下来，也有一些乐器的形制和名称都有了改变，如曲颈琵琶逐渐演变成了热瓦甫，[③] 五弦琵琶逐渐演变成了弹布尔，羯鼓逐渐演变成了纳格拉等。[④] 一些源于其他地区的乐器如卡曼恰（后被维吾尔等民族称作艾捷克的一种擦弦乐器，源于波斯）、达普（即手鼓，源于阿拉伯）等逐渐被维吾尔族所接受，另有一些乐器是著名音乐家改良的结果，如拨弦乐器卡龙就被认为出自法拉比之手。也有一些原来曾经广泛采用过的乐器如排箫等逐渐在维吾尔族民间失传。

对于这个转折，我们应当实事求是地去加以分析。有些学者不顾历史事实，无视部分西域乐器（如横笛即维吾尔族民间所称之"乃依"、筚篥即维吾尔族民间所称之"巴拉曼"、唢呐即维吾尔族民间所称之"苏乃依"）流传至今的现实，更否认某些乐器（如上文所及的曲项琵琶至"热瓦甫"、五弦琵琶至"弹布尔"、羯鼓至"纳格拉"）的演变，断言古代西域乐器在伊斯兰教传入后"已经荡然无存"，现代维吾尔族使用的民间乐器"都是波斯——阿拉伯体系的乐器"，并以此为据否认维吾尔族音乐文化与古代西域音乐文化之间的关系，实在难以服人。对于西域音乐和近现代维吾尔族音乐文化之间是否存在传承关系这个重大问题，冯文慈、周菁葆等我国音乐学家及本人都有专论，足资参考。[⑤]

公元12世纪之后，由契丹人建立的西辽和由成吉思汗率领的蒙古人相继统治西域。公元1225年

---

① 见《维吾尔研究》第269页。

② 〔日〕羽田亨：《西域文化史》（耿世民译）第87~88页。

③ 详见拙文《热瓦甫溯源——兼论近代维吾尔族音乐文化的形成》，载《新疆艺术》1988年第6期第32~38页。文中特别论述了《刀郎木卡姆》的主要伴奏乐器之一"刀郎热瓦甫"和昆仑山、阿尔金山腹地所流传的"牧羊人热瓦甫"（亦称"山里人热瓦甫"）是维吾尔族各种热瓦甫的初始形态，它们源于在克孜尔千佛窟壁画中多处能见的、以前被人们误认为是"阮"的一种特殊形制的曲项琵琶。

④ 关于弹布尔和五弦琵琶、纳格拉和羯鼓的演变，笔者将在近期内作出专论。

⑤ 详见冯文慈"《中外音乐交流史》第11章第1节；周菁葆：《丝绸缎之路的音乐文化》第4、5、6章；拙作《维吾尔族音乐史》（载《中国少数民族音乐史》第295~373页）及（试论当代库车地区维吾尔族民间音乐与龟兹乐之间的传承关系》（1984年在中国传统音乐学会第三届年会上宣读，其中部分章节分别刊登于《中国音乐》1984年第11期和《丝绸之路乐舞艺术》）。

成吉思汗将西辽故地分封给他的次子察合台，从此开始了察合台汗国对塔里木盆地长达200余年的统治。据说，察合台临终时将喀什噶尔、叶儿羌、阿克苏、于阗等绿洲赐予朵豁剌惕家族，天山南路的统治权实际上归入朵豁剌惕贵族之手。公元1348年，秃黑鲁·帖木儿在阿克苏被拥立为汗，察合台汗国遂分裂为东西两部。秃黑鲁·帖木儿在苏非派教士毛拉艾尔西丁的引导下皈依伊斯兰教，并强迫16万蒙古人改变信仰。伊斯兰教的势力渐次扩大到库车一带乃至天山以北。

改宗伊斯兰教的大批蒙古人（包括察合台汗国王族和朵豁剌惕家族）融入维吾尔族（当时被称为畏兀尔人），又必然要为维吾尔文化带来蒙古文化的影响。但是，因为蒙古人是放弃了原来的宗教信仰渐次实现了从草原游牧到绿洲农耕的文化转型才被维吾尔人所接纳的，从人数来说也相对地处于少数，所以不可能从根本上影响维吾尔文化的传统，而只能对之进行丰富和补充。诚如秦惠彬先生在《中国伊斯兰教与传统文化》中所言："蒙古崛起漠北，文化相对落后。当它征服文明程度比较发达的中亚及中国后，便被当地的传统文化所征服。征服者被征服，这就是结论。"[①]

公元1514年，赛依德汗建立叶尔羌汗国，"刀郎地区"尽归其属。相传叶尔羌汗国第二代君主拉失德汗的王妃阿曼尼莎是一位音乐大师，她在拉失德汗的支持下，对维吾尔木卡姆进行了全面的搜集、整理和加工。而阿曼尼莎本人恰是出生在叶尔羌河畔、塔克拉玛干沙漠边缘的一位刀郎姑娘。这足可资证，作为整个维吾尔民族重要组成部分的刀郎人对于本民族传统文化的发展作出过不可磨灭的贡献。

清初，南部新疆地区一度为蒙古卫拉特四部之一的准噶尔部所控制，又有部分西蒙古卫拉特部的子民因皈依伊斯兰教而融入维吾尔人之中。经过长期征战，至乾隆二十四年（公元1759年）清政府平定叛乱，统一新疆。将天山以南称作"回部"，天山以北称作"准部"。为了长期稳定地统治天山南北，清政府在新疆采取了军府制度。在塔里木盆地四缘的维吾尔族聚居区，则沿用了所谓的"伯克制"，即通过任免一个完整的、分工精细的伯克体系有效地实施对于各大、小绿洲的统治。在清政府所设置的伯克中，有一名归阿克苏办事大臣所属的六品"多兰伯克"，想必是当时"刀郎地区"的最高统治者。

《清史稿》、《律吕正义后编》、《皇舆西域图志》中均有着关于《回部乐》的记载："高宗平定回部，获其乐，列于宴乐之末，是为《回部乐》。用达卜一、那噶喇一、哈尔札克一、喀尔奈一、塞他尔一、喇巴卜一、巴拉满一、苏尔奈一。"[②] "《回部乐》曲一章：思那满、塞勒喀思、察罕、珠鲁、塞勒喀思。"[③] 在《皇朝礼器图式》中，还绘有这几种乐器的图样。

令人感兴趣的是史料所载和所绘乐器中除塞他尔（今译为萨他尔）、巴拉满外，均为近现代"刀郎地区"所普遍使用的乐器：达卜今音译为"达普"即"手鼓"，那噶喇今音译为"纳格拉"即"铁鼓"，哈尔札克即今刀郎艾捷克，喀尔奈即今卡龙，喇巴卜即今刀郎热瓦甫，苏尔奈今音译为苏乃依，相近于汉族的唢呐。

同样，除了"察罕"这一名词为蒙古语，意为"白色"之外，"思那满"今音译为"赛乃姆"，"塞勒喇思"今音译为"赛勒凯"，"珠鲁"今音译为"朱拉"，分别是《多郎木卜姆》各个组成部分和一部《多郎木卡姆》的名称。

可见，东传北京并为清代文献所记载的《回部乐》是流传在塔里木盆地西北缘的《刀郎木卡姆》。高宗得《回部乐》在公元1759年，经过规范、整理的维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》其时早已在喀什、莎车、库车等地广泛流传。何缘《十二木卡姆》未得到清代文献记载？其个中缘由，尚待我们作进一步的探研。而"察罕"这一曲名的存在，和第二节的引文中所提到的外国探险家清季曾在"刀郎地区"看到有人穿蒙古服说蒙古语一起，使我们得知在清代"刀郎文化"中存在着比现在更多的蒙古文化的残留，说明晚期到达塔里木盆地的蒙古人完全融入维吾尔民族的过程，可能到清末民初才最后完成。

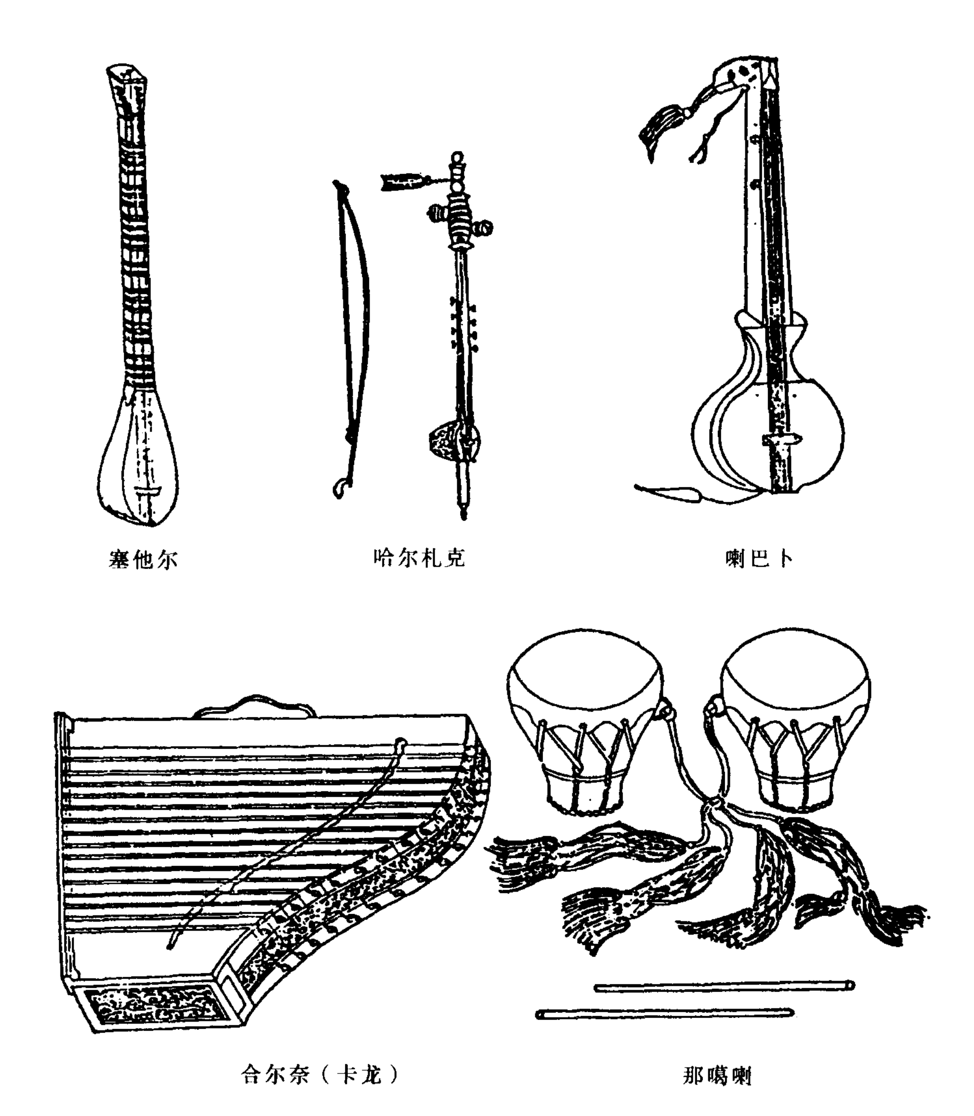
（乐器图示）

---

① 秦惠彬：《中国伊斯兰教与传统文化》第38页。

② 见《清史稿》卷一〇一，《乐志》八。

③ 见《清史稿》卷九九，《乐志》六。



清《皇朝礼器图式》中的维吾尔族乐器图

通过本节对“刀郎地区”历史的钩稽，我们可以看到本地区有着深厚的文化积淀，《刀郎木卡姆》这朵奇葩就扎根、生长、盛开在这片沃土之上。

五、《刀郎木卡姆》的版本及流布

关于在麦盖提、巴楚和阿瓦提这三县《刀郎木卡姆》的流布及其版本，以前有下面各种不同的说法：

十二套说：(1) 孜尔巴亚宛 (zil bajawan)，(2) 勃姆巴亚宛 (bom baiawan)，(3) 康巴尔巴亚宛 (qɛmbɛr bajawan)，(4) 拉克 (rak)，(5) 埃尔孜哈尔巴亚宛 (ɛrzibal bajawan)，(6) 都尕买特 (dogamɛt)，(7) 木夏维莱克 (muʃawirɛk)，(8) 纳瓦 (nawa)，(9) 丝姆巴亚宛 (simbajawan)，(10) 虎台克巴亚宛 (xudɛk bajawan)，(11) 朱拉 (ŋula)，(12) 区尔巴亚宛 (tʃɸl bajawan)。[①]

原有十二套，现存九套说：《刀郎木卡姆》据说原来也有十二套，即《巴希比亚宛木卡姆》（亦称《刀郎拉克木卡姆》）、《孜尔比亚宛木卡姆》（亦称《木哈尔木卡姆》）、《区尔比亚宛木卡姆》（亦称《刀郎木夏乌热克木卡姆》）、《崩姆比亚宛木卡姆》、《森姆比亚宛木卡姆》、《乌孜哈勒比亚宛木卡姆》

① 巴楚县委宣传部、巴楚县人民政府主办，新疆音响出版社出版的盒式录音带《新疆刀郎十二木卡姆》（版号 ISRC, CN - H11 - 95 - 0006 - O/A · 16）。

(亦称《沙木克木卡姆》)、《胡代克比亚宛木卡姆》(亦称《胡代克木卡姆》)、《朱拉木卡姆》、《都尕买提木卡姆》(亦称《都尕木卡姆》)和《比亚宛木卡姆》、《巴雅特木卡姆》、《恰尔尕木卡姆》。现在在民间能搜集到的是列在前面的九部。[1]

"(1)比亚宛,(2)崩比亚宛,(3)森比亚宛,(4)虎台克比亚宛,(5)孜力比亚宛,(6)朱拉,(7)乌孜哈尔,(8)都尕买特,(9)巴亚特,(10)恰尔尕,(11)木夏乌热克,(12)拉克。

目前,在麦盖提只搜集到九套,其中的《比亚宛》、《巴亚特》、《恰尔尕》尚待挖掘。"[2]

"刀郎木卡姆原为十二套,但后来由于各种历史原因和多郎木卡姆大师艺人们的去世,其中三个木卡姆已经失传。因此,现在在麦西热甫中演唱的只有《巴希巴雅宛》、《孜尔巴雅宛》、《区尔巴雅宛》、《奥坦巴雅宛》、《勃姆巴雅宛》、《丝姆巴雅宛》、《朱拉》、《多尕买特巴雅宛》和《胡代克巴雅宛》等九个木卡姆。"[3]

九套说:"历史上流传在多郎地区的木卡姆很多,但是目前只搜集到九套:一、兹里巴牙宛木卡姆;二、乌兹哈勒木卡姆;三、拉克木卡姆;四、木夏乌热克木卡姆;五、崩比亚宛木卡姆;六、朱拉木卡姆;七、森比亚宛木卡姆;八、胡代克木卡姆;九、都尕买提木卡姆。"[4] "此外在阿瓦特流传有近似多朗木卡姆的音乐,也由九套组成:一、巴西巴亚宛木卡姆;二、博木巴亚宛木卡姆;三、森巴亚宛木卡姆(上);四、森巴亚宛木卡姆(下);五、木哈勒木卡姆;六、撒木克木卡姆;七、朱拉木卡姆;八、雀勒巴亚宛木卡姆;九、都尕麦特木卡姆。"[5]

"现在麦盖提广泛演奏的多郎木卡姆9套,它们是巴希比亚宛、孜尔比亚宛、雀力比亚宛、崩比亚宛、森比亚宛、王孜哈力比亚宛、胡代克比亚宛、朱拉木卡姆、都尕麦提木卡姆。"[6]

"巴希巴雅宛木卡姆(baʃ bajawan muqami),孜尔巴雅宛木卡姆(zil bajawan muqami),区尔巴雅宛木卡姆(tʃɸl bajawan muqami),奥坦巴雅宛木卡姆(ɸtɛŋ bajawan muqami),勃姆巴雅宛木卡姆(bom bajawan muqami),丝姆巴雅宛木卡姆(sim bajawan muqami),朱拉木卡姆(ʤula muqami),都尕买特木卡姆(duqahmɛt muqami),胡代克巴雅宛木卡姆(xudɛk bajawan muqami)。"[7]

每一部完整的《刀郎木卡姆》,都由"木凯迪曼"(muqɛddime,意为"序言"、"引子")、"且克脱曼"(tʃekitmɛn,由"且克脱"——意为"点"、"节拍"一词演化而来)、"赛乃姆"(sɛnɛm,意为偶像、神像、美人、美女,在维吾尔各聚居区都普遍有被称作"赛乃姆"的、节奏型相同的舞曲流传)、"赛勒凯"(sɛniqɛ,又称"赛纳凯斯"——sɛniqɛs,由"赛勒克"——有学者认为词意是"兴趣"、"意愿",也有学者认为词意是"变化"一词演化而来)和"色勒利玛"(sevilma,有学者认为词意是"柔软"、"润滑")五部分组成。这五个部分的称谓也有一些不同的音译,对于这五部分的节拍、节奏,将在后文加以介绍。

在本次《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组深入三县作田野考察期间所采得的《刀郎木卡姆》分别是:

麦盖提县9部:

1. 孜尔巴亚宛(zil bajawan),又称巴希巴亚宛(baʃ bajawan)
2. 乌孜哈尔巴亚宛(ɸzhal bajawan)
3. 拉克巴亚宛(rak bajawan)

---

① 周吉:《新疆木卡姆音乐概况》,载《中国民族民间器乐集成·新疆卷》第1851页。

② 关也维:《木卡姆的形成及其发展——兼论维吾尔各种木卡姆》,载《丝绸之路乐舞艺术》第68页。杜亚雄、周吉:《丝绸之路的音乐文化》同此说,《中国少数民族艺术词典》与此说相近,但排列次序不同。

③ 麦盖提多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府文化局编:《维吾尔多郎木卡姆·前言》。

④ 周菁葆:《丝绸之路的音乐文化》第298页。《新疆民族词典》、《西北民族词典》皆同此说。阿不都秀库尔·吐尔地在《人民的艺术学校——麦西热甫》中所列《刀郎木卡姆》与此基本相同,但第八、第九部序颠倒,音译用字也有所区别。

⑤ 周菁葆:《丝绸之路的音乐文化》第299页。

⑥ 《麦盖提县志》第484页。

⑦ 新疆音像出版社出版发行的盒式录音带《维吾尔多郎木卡姆》(版号IRKC CN-96-0002-O/A·J6)。

4. 木夏乌热克巴亚宛（muʃawurɛk bajawan）
5. 勃姆巴亚宛（bom bajawan）
6. 朱拉（ʤula）
7. 丝姆巴亚宛（sim bajawan）
8. 胡代克巴亚宛（Xodɛk bajawan）
9. 都尕买特巴亚宛（dugahmɛt bajawan）

巴楚县12部：

1. 孜尔巴亚宛（zil bajawan）
2. 勃姆巴亚宛（bom bajawan）
3. 乌孜哈尔巴亚宛（ɸzhal bajawan）
4. 木夏乌热克巴亚宛（muʃawurɛk bajawan）
5. 埃尔扎尔巴亚宛（ɛrzal bajawan）又称埃尔孜阿尔巴亚宛（ɛrzhal bajawan）
6. 朱拉（ʤula）
7. 胡代克巴亚宛（xodɛk bajawan）
8. 丝姆巴亚宛（sim bajawan）
9. 纳瓦（nawa）
10. 区尔巴亚宛（tʃøl bajawan）又称区尔比叶克（tʃl bijɛk）
11. 都尕买特巴亚宛（dugahmɛt bajawan）
12. 康巴尔汗巴亚宛（qɛmbɛrxan bajawan）

阿瓦提县9部：

1. 巴希巴亚宛（baʃ bajawan）
2. 勃姆巴亚宛（bom bajawan）
3. 丝姆巴亚宛（sim bajawan）
4. 巴亚宛（bajawan）又称埃尔扎尔巴亚宛（ɛrzal bajawan）
5. 木哈尔巴亚宛（mohal bajawan）
6. 沙木克巴亚宛（samoq bajawan）又称木夏乌热克巴亚宛（muʃawurɛk bajawan）
7. 朱拉（ŋula）
8. 区尔巴亚宛（tʃøl bajawan）
9. 都拉买特巴亚宛（dalamɛt bajawan）也称都尕买特巴亚宛（dugahmɛt bajawan）。

根据音响和曲谱的比较，我们发现在《刀郎木卡姆》的曲名问题上存在着不少“同名异实”和“同实异名”的现象，例如：在阿瓦提被称为《巴希巴亚宛木卡姆》的第一部木卡姆和在巴楚被称为《孜尔巴亚宛木卡姆》的第一部木卡姆非常接近，而在麦盖提，第一部木卡姆本身既被称为《巴希巴亚宛木卡姆》，又被称为《孜尔巴亚宛木卡姆》；在麦盖提、巴楚都被称作《乌孜哈尔木卡姆》的，在阿瓦提出被称作《埃尔扎尔木卡姆》和《巴亚宛木卡姆》，在麦盖提又有人称之为《孜尔巴亚宛木卡姆》。在麦盖提被称作《拉克木卡姆》也有人称作《区尔巴亚宛木卡姆》的，和在巴楚被称作《埃尔扎尔木卡姆》、在阿瓦提被称作《木哈尔木卡姆》的很接近；在麦盖提、巴楚被称作《木夏乌热克木卡姆》（也有人称作《奥坦巴亚宛木卡姆》）的，和在阿瓦提被称作《沙木克巴亚宛木卡姆》的基本乐调相同。本次我们在麦盖提采录到的《胡代克巴亚宛木卡姆》，在已经出版的《维吾尔多郎木卡姆》中被称为《都尕买特木卡姆》，又和在巴楚被称为《纳瓦木卡姆》、在阿瓦提被称作《区尔巴亚宛木卡姆》的基本乐调相近；本次我们在麦盖提采录到的《都尕买特巴亚宛木卡姆》，在《维吾尔多郎木卡姆》中却被称作《胡代克木卡姆》，又和巴楚被称作《胡代克巴亚宛木卡姆》的相近。阿瓦提的《都尕买特巴亚宛木卡姆》乐调与此相同，但“木凯迪曼”之后没有“且克特曼”部分，直接接“赛乃姆”，后还缀有一大串乐调基本相同的“麦西热甫歌舞曲”。

这次我们在巴楚虽然采录到12部《刀郎木卡姆》，但经过比较后发现被称作《胡代克巴亚宛木卡姆》和被称作《区尔巴亚宛木卡姆》的只是“木凯迪曼”部分的旋律稍有不同。后面的“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒克”、“色勒利玛”四部分完全一样。至于在巴楚被称作《都尕买特巴亚宛木卡姆》和《康巴尔汗巴亚宛木卡姆》的两部木卡姆，在麦盖提被称为“帕其阿杭”（意为“零散的歌舞曲”），不被视作木卡姆之列。有些学者在论述中提及的《巴雅特木卡姆》和《恰尔尕木卡姆》在三个县都没有发现任何线索。

需要强调的是，“同名异实”和“同实异名”在新疆各民族传统音乐中是一种常见的现象。如同一件拉弦乐器，哈萨克族称之为“库布孜”，柯尔克孜族称之为“克雅柯”；被维吾尔族称作“萨它尔”的是一种拉弦乐器，被塔吉克族称为“赛依吐尔”（发音实和“萨它尔”相同）的则是一种拨弦乐器，其形制和演奏方法又都和被维吾尔族称为“弹布尔”者相同。维吾尔《十二木卡姆》中有多部木卡姆的名称与中亚、西亚各国家、各民族木卡姆的名称相同，而音乐实际却完全是两回事。所以，我们在进行音乐研究时，一定要从音乐实际出发才能得到正鹄，那种“顾名思义”，“望文生义”的做法是很不严谨的懒汉作风，误人误己，实在要不得。

至于对同一个少数民族词汇的不同音译，在以前应该说在所难免，但也给我们的研究工作带来了不便和混乱。为此，我们主张逐步加以规范和统一，在地名、人名、乐器名、乐曲名和音乐术语名领域都应该就此下更多的功夫。

大部分《刀郎木卡姆》的名称都被称作“××巴亚宛”，实和他们所处的生活环境也就是生态条件有关。刀郎人生活在被沙漠和砾漠包绕的绿洲之上，为了生计，他们经常要走出绿色的生命岛屿，跋涉于荒漠之中，而“巴亚宛”这一词汇，正是“荒漠”之意。“区尔”（tʃøl）意为沙漠、荒漠、戈壁滩，“区尔巴亚宛”是对大漠荒凉程度的强调加重。“巴希”意为“头”，“巴希巴亚宛”即意为“头一部巴亚宛”。“乌孜哈尔”由“乌孜”和“哈尔”两个词汇合成而来，“乌孜”（øz）意为“自己”，“哈尔”意为“境地”、“境遇”或“苦衷”，“乌孜哈尔”可以解释为“自己的境遇”或“自己的苦衷”。用这类词汇来命名木卡姆，说明刀郎人乃至整个维吾尔民族由于生活环境恶劣、条件艰苦，从而对人类的悲剧意识有着更为深刻的理解。《乌孜哈尔木卡姆》又被称作《埃尔扎尔木卡姆》，而“埃尔扎尔”（ɛrzhal）一词的含义亦为“苦衷”。“勃姆”（bom）意为“低音”，“孜尔”（zil）意为“高音”，“勃姆巴亚宛”和“孜尔巴亚宛”分别可以解释为“从低音弦起奏的巴亚宛”和“从高音起奏的巴亚宛”。刀郎热瓦甫的外面三根主奏弦是羊肠弦或丝弦，里面的辅助弦是钢丝弦，钢丝弦在维吾尔语中被称为“丝姆”（sim），“丝姆巴亚宛”可能是“从钢丝辅助弦起奏的巴亚宛”的意思。“木哈尔”是在南部新疆好几个县都能见到的地名，在邻近巴楚县的岳普湖县，有一种歌舞曲叫《木哈尔赛乃姆》，有些学者认为“木哈尔”实为“蒙兀儿”也就是“蒙古”这一民族名称的不同音译。① 据阿瓦提县老艺人买木托拉·尼牙孜解释，“沙木克”一词可能由“萨玛”（sama，在维吾尔语中意为“天空”、“太空”，也是对自然崇拜时期据说能达到“天人合一”的巫师的称呼，由此把自然崇拜时期的信仰称作“萨玛教”。在维吾尔族民间，又有一种舞蹈及其舞曲被称为“萨玛舞”及“萨玛舞曲”）一词演变而来。这一说法如果成立，我们就可以将这部木卡姆的形成追溯到前伊斯兰教甚至更加古老的时期。他还说，“都尕买特”一词原来应该是“都拉买特”，而“都拉买特”又由“多郎”（dolan）和“买特”（意为“有风度”、“大方”）这两个词汇合成而来。“奥坦”（ølɛŋ）这一词汇意为“旅店”或“驿站”，在漫长的丝绸之路上，驿站当然处于重要位置，也许用“奥坦巴亚宛”作为一部木卡姆名字的事实为我们透露着有关“丝路文化”的信息。《拉克木卡姆》、《纳瓦木卡姆》、《木夏乌热克木卡姆》的名称和《十二木卡姆》中的相同。“拉克”（rak）一词在印度语中意为“乐调”，在波斯语中意为“脉搏”、“动脉”，“纳瓦”（nawa）和“木夏乌热克”源于波斯—阿拉伯，分别意为“美妙的声音”和“协商、研究”。“朱拉”一词亦源自阿拉伯，意为“光、光泽”，转义为“欢乐”，这一部木

① 阿瓦提县的学者买买提·吾斯满就持这种观点。据他介绍，在刀郎人的口语中常常出现由元音 u（发音为“乌”）向元音 a（发音为“阿”）的音转，如 utum 转为 utan（意为“柴草”）、uɣul 转为 uɣal（意为“男孩子”、“男子汉”）等。

卡姆多在欢快、热烈的婚礼上奏唱。“都尕买特”、“虎台克”这两个词汇的词意不明。

《十二木卡姆》中大多数木卡姆的名称都源自波斯—阿拉伯，而《刀郎木卡姆》中大多数木卡姆的名称都是维吾尔语，也有几部《刀郎木卡姆》既有外来语名称，又有本民族的名称（如上文已及《拉克木卡姆》又被称作《区尔巴亚宛木卡姆》、《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》或《木哈尔巴亚宛木卡姆》，《木夏乌热克木卡姆》又被称作《奥坦巴亚宛木卡姆》或《沙木克巴亚宛木卡姆》，《纳瓦木卡姆》又被称作《区尔巴亚宛木卡姆》或《都尕买特巴亚宛木卡姆》等），说明维吾尔木卡姆可能经历过由本民族名称向外来语名称转变的过程。

在与麦盖提、巴楚、阿瓦提相邻的莎车县、泽普县、叶城县、岳普湖县和阿克苏市乃至塔里木河沿岸的库车、沙雅、轮台、库尔勒等县市的部分地区，也有《刀郎木卡姆》或在音乐风格上与之相近的传统音乐流传。东部新疆吐鲁番中的第 12 部、哈密地区流传的《哈密木卡姆》中的第 8 部被称为《刀郎木卡姆》或《刀郎木夏吾莱克木卡姆》，更是说明刀郎人的音乐文化对于整个维吾尔族音乐文化的影响有多么深远。

六、《刀郎木卡姆》的表演及与其共生的各种娱乐活动

《刀郎木卡姆》的主要表演场合，是在刀郎地区经常可见的各种“麦西热甫”。

“麦西热甫”（mɛʃrɛp，或被音译作“麦西莱普”）源自阿拉伯语，意为“聚会、场所”，现在维吾尔族民间专门用之来称谓群众性的娱乐晚会。

从史籍记载和残存的洞窟壁画、出土文物中我们都可以看到维吾尔族的先民们古而有之的对歌舞等各种娱乐活动的特殊爱好。

《魏书·高车传》载：“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。大会，走马杀牲，游绕歌吟，忻忻其俗。称自前世以来无盛于此会。车驾临幸，莫不忻悦。”可见作为维吾尔族先世之一的高车部落所举行的群众性娱乐活动规模之大。《隋书·突厥传》云：“男子好樗蒲，女子踏鞠。饮马酪取醉，歌呼相对。”[①]《唐书·回纥传》载，“回纥登里可汗营于陕州黄河北，元帅雍王领子昂等从而见之。可汗责雍王不于帐前舞蹈礼倨，子昂辞以元帅是嫡孙，两宫在殡，不合有舞蹈。回纥宰相及车鼻将军庭诘曰：唐天子与登里可汗约为兄弟，今可汗即雍王叔叔。姪有礼数，何得不舞蹈？子昂苦辞以身有丧礼不合。又报云元帅即唐太子也，太子即储君也，岂有中国储君向外国可汗前舞蹈？相拒久之。”[②]说明歌舞在突厥、回纥等漠北诸部的社会生活中均具有重要位置。

《新唐书·西域传》中，有焉耆“俗尚娱邀”，龟兹“俗善歌舞”，于阗“人喜歌舞”等记载，[③]阐明西域各城邦国对歌舞娱乐有着共同的特殊爱好。《大唐西域记》中有关屈支（龟兹的另一种音译）国“管弦伎乐，特善诸国”，[④][⑤]瞿萨旦那（于阗的别称）国“国尚乐音，人好歌舞”[⑥]的记载更早就为人熟知。唐代史籍及诗文中还有许多有关浑脱、剑器、胡旋、胡腾、柘枝、达磨支、绿腰、苏合香等各种乐舞的记载和描绘咏赞。[⑦]在克孜尔、库木吐拉、丝木塞姆、克孜尔尕哈、柏孜克里克等石窟残存壁画及库车苏巴什古城出土的舍利盒壁绘、吐鲁番阿斯唐那古墓群出土的泥俑、木俑，纸、绢画

---

① 《魏书》卷一0三（列传第九十一）。

② 《隋书》卷八十四（列传第四十九）。

③ 《唐书》卷一九五（列传第一四五）。对于这条史料中的所谓“舞蹈”，有学者认为指古代拜见君王时的一种礼仪而不是指艺术表演形式意义上的“舞蹈”。笔者认为，此两种含义的“舞蹈”之间，必然存在着某种程度的联系。否则，子昂何以要以“两宫在殡”、“身有丧礼不合”为由告辞呢？

④ 《新唐书》卷一二一上（列传第一四六上）。

⑤ 《大唐西域记》第 54 页。

⑥ 《大唐西域记》第 1001 页。

⑦ 详见《唐书》、《新唐书》、《唐会要》、《教坊记》等史籍及《全唐诗中的乐舞资料》。

及和田地区文管所藏的泥俑中，都可以见到大量与乐舞有关的资料。[①]

形成于公元9至10世纪的西域——回鹘文化所全面继承的漠北文化和古西域文化，必然包括上述歌舞娱乐活动在内。成书于喀喇汗王朝时期的《突厥语大词典》中提到过名为索尔丘克（surtʃuk）和苏合迪提（suɣdit）的晚会和冬天轮流举办的宴会。并引用民歌描述了这种晚会的活动情况：

"所有的乐器都调好了丝弦，
酒壶和酒杯也都摆设齐全。
没有你啊，我心头惆怅，
来吧，让我们一起作乐寻欢。"[②]

由此可见，在公元11世纪以前维吾尔族民间就已经有类似"麦西热甫"的群众娱乐活动形式存在。元、明、清各代，到过天山南路的文人骚客也都留下了不少与歌舞活动有关的诗句。如"歌姝窈窕髯遮口，舞妓轻盈眼放光。"（元·耶律楚材）"舞女争呈于阗妆，歌辞尽协龟兹谱。"（明·曾棨）"山城是处有弦歌，"（清·纪昀）"五旦双弦应和多，天方新唱陋摩诃。铁腔鼓里吹芦哨，珠鲁翻成朱鹭歌。""度索寻橦绝伎兼，部分双引到重檐。锦襕红袜蹲蹲舞，巧赴钢丝昔昔盐。"（清·王芑孙）之类。[③] 说明各种歌舞娱乐活动在历朝历代绿洲人的生活中一直据有着重要的位置。而刀郎地区，因其地处偏远，伊斯兰教势力的限止和影响比其他维吾尔族聚居区小得多，男男女女更可以在一起纵情欢娱，"麦西热甫"活动就更加经常、频繁。

"刀郎麦西热甫"可以在室内、庭院、果园、野外等各种场合举行。为了在寒冷的冬季照常举行"麦西热甫"，一些较为富足的刀郎人家专门建有招待客人的特大房间。笔者在麦盖提县亲眼目睹过相当于中等规模礼堂大小的民居，也许是新疆、中国之最，令人咋舌惊叹。

"刀郎麦西热甫"的名目繁多。按其不同的功能，可以大致归为以下几类：

（一）为庆祝节日而举行的"巴依拉姆麦西热甫"（bajram mɛʃrɛpi）又称"艾脱麦西热甫"（hɛjt mɛʃrɛpi）。这些节日除与伊斯兰教有关的"古尔邦节"（qurdan hɛjt，又称"宰牲节"）、"肉孜节（ro-za hɛjt 又称"开斋节"）外，还包括迎接新春的"奴肉孜节"（noruz hɛjt）和与当今社会生活有关的"国庆节"、"劳动节"等等，在节日里举办的麦西热甫规模宏大，气氛隆重。

（二）遇到喜事而举行的"托依麦西热甫"toj mɛʃrpi）。除男婚女嫁之外，年轻媳妇生第一个孩子（被称作"巧康托依"— tʃokantoj）、给孩子起名（被称作"阿脱托依—at toJ"）、男孩割礼（被称作"索乃脱托依"—sønɛttoj 或"海脱姆托依"— xɛtim toj）、女孩成年（被称作"且其伐克托依"—tʃatʃwa - toj，意为"到束发年龄的喜事"）等都被称作"托依"（toj，意为"喜事"）。为示庆祝，当事人必要举行麦西热甫，参加者多为亲朋好友，规模适中，气氛热烈。

（三）和农事、季节有关的麦西热甫。如："赛莱麦西热甫"（sɛjlɛ mɛʃrɛpi，意为"郊游麦西热甫"，多在初春举行）、"卡尔勒克麦西热甫"（qarliq mɛʃrɛpi，意为"迎雪麦西热甫"，一般在冬季第一场雪后举行，为表示"瑞雪兆丰年"之吉兆）、"莫尔胡苏尔麦西热甫"（molhosul mɛʃrɛpi，意为"庆丰收麦西热甫"）、"巴合麦西热甫"（bar mɛʃrɛpi，意为"果园麦西热甫"，常在瓜果成熟时节的果园里举行）、"卡瓦泼麦四热甫"（kawap mɛʃrɛpi，意为"烤肉麦四热甫"，为祝贺牧业丰收而举行）、在农闲时举行的"卡塔尔麦西热甫"（qatar mɛʃrɛpi，意为"轮流做东的麦西热甫"，为农闲时，住所相近、意味相投的乡亲们所共同操办。除了娱乐欢聚外，还兼有交流感情、协商大事、互相帮助的功能）等。

（四）与民俗活动有关的麦西热甫。这类麦西热甫又被称作"恰依"（tʃaj，即"坐一坐、喝喝茶"

---

① 由中国艺术研究院音乐研究所、新疆维吾尔自治区龟兹石窟研究所、新疆维吾尔自治区艺术研究所、新疆维吾尔自治区博物馆编著，大象出版社出版的《中国音乐文物大系·新疆卷》汇集了目前能搜集到的有关西域乐舞的所有文物资料，足资参考。

② 转引自阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校—麦西热甫》。载《新疆社会科学》1983年第1期第59页。

③ 均见吴蔼良选辑：《历代西域诗抄》。

之意。)

如盖了新房子，主人要举行“塔姆恰依”（tamtʃaj，“塔姆”意“墙壁”），又称“加依恰依”（dŋaj tʃaj，“加依”意为“地方”）、“乌依恰依”（øjtʃaj，“乌依”意为“房子”、“家”），为给朋友送行举行的“霍希里西希恰依”（xoʃliʃiʃtʃaj），为迎接客人举行的“卡里希叶里希恰依”（qarsi eliʃ tʃaj），两者又可被统称为“赛派尔恰依”（sεpεrtʃaj），“赛派尔”意为“旅行”、“旅程”）；为请求原谅而举行的“凯其里希恰依”（kεtʃryʃtʃaj），为了结恩怨，调解关系而举行的“克里希土尔希恰依”（keliʃtyrystʃaj）等。这些活动的规模都比较小，所以不一定被视作麦西热甫，但显然仍属于群众性歌舞娱乐活动，《刀郎木卡姆》同是这类活动中的主要内容之一。所以我们仍将其视作小型麦西热甫。

麦西热甫的组织者被称作“依给脱别希”（“jigit bεʃi，意为“小伙子中的首领”），他常兼作整个麦西热甫活动的主持。他的手下有几名助手：米尔瓦孜（mirwaz，又称米尔夏普—mirʃaP），负责介绍各个节目和艺人，念说鼓动及赞颂的押韵词句以增加气氛，搜集和分配钱物；哈孜伯克（qazi bεgi，“哈孜”指执掌伊斯兰教规的法官，“伯克”原为旧时维吾尔族聚居区的官号，现也可作为对某人的尊称），负责检查纪律，并根据主持人及群众的意愿判决违纪者；衙役（维吾尔人对旧时在官衙里当差的人的称呼，由汉语音译为 jaji）负责执行判决、实施惩罚。这一套比较严密的组织对麦西热甫的正常秩序和各种活动的顺利进行起着保证作用。

在各类麦西热甫上所进行的活动有餐饮、群众性的自娱歌舞、各类游戏、节目表演和惩罚等等。

餐饮的规格视季节、主办者的经济能力和兴办本次麦西热甫活动的目的而定。食品以茶水、瓜果为主，也常见烧熟的肉食和面点。

群众性的自娱歌舞在“乃额曼其”（nεlsmitʃi，意为“乐师”）和“达班迪”（dapεndi，意为“鼓手”）的伴唱（奏）下进行，《刀郎木卡姆》是乃额曼其在刀郎麦西热甫上首选和最重要的乐曲。由此，我们把刀郎麦西热甫视作《刀郎木卡姆》最重要的表演场合。

视麦西热甫规模的不同，乃额曼其和达班迪的人数可多可少。一般常见的组合是三至五名达班迪一边击鼓一边歌唱，其中担任领唱者为技艺上乘的“木卡姆其”（muqamtsi，意为善唱木卡姆者）。三名乃额曼其分别演奏拉弦乐器刀郎艾捷克和拨弦乐器刀郎热瓦甫、卡龙。

“达班迪”们击打的达普（dap，意译为手鼓）、“乃额曼其”演奏的刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫、卡龙均由艺人中的心灵手巧者就地取材、自己动手制做。其质料、形制、定弦、演奏技法等请参阅本书中所载马成翔先生所撰专文。令音乐家们感兴趣的是，刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫和卡龙常常不跟腔，而根据乐师水平的高下围绕旋律作音型化的支声性、复调式伴奏，从而和达班迪们所唱出的高亢歌声、所击出的激越鼓声形成令人惊心动魄的交响。在乐曲的高潮，乃额曼其们也会边演奏乐器边加入齐唱的行列或者另作大声呼喊，使气氛更加热烈。对于这种《刀郎木卡姆》特有的伴奏手法，樊祖荫先生经过深入研究后撰有专文，也被收入本书中一起奉献给各位渎者。

不管是在室内还是在室外，参加“刀郎麦西热甫”的群众往往都坐成一圈。乐师们坐在一隅，在他们面前和贵客面前的餐布上摆满各种食品。待应邀参加的人员陆续到齐，一名木卡姆其就开始边摇晃手中所执的达普边唱起《刀郎木卡姆》中的“木凯迪曼”部分，歌声提醒众人安静、注意，也是本次麦西热甫开始的信号。在第一部木卡姆（即《巴希巴亚宛木卡姆》）中，担任领唱的木卡姆其都以填唱“哑安拉，哑安拉”这一衬词的呼唤性曲调开始，然后接唱正词。在第一段散板乐曲的延长音上，“达班迪”们和“乃额曼其”们也常以填唱“哑安拉，哑安拉”这一衬词的呼喊声相和。二、三段散板序唱之后，鼓声响起，乐曲进入“且克脱曼”部分，围坐的群众们纷纷捉双成对，进入圈中翩翩起舞。乐手们只唱（奏）而不跳，舞蹈者们只跳而不唱。所以，应该说《刀郎木卡姆》这种融歌舞于一体的传统艺术，是由乐师们和舞蹈者们共同完成的，具有强烈的群众性，是名符其实的“人民艺术”。

乐曲按“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒克”“色勒利玛”的顺序展开，节奏越来越紧，舞姿也从端庄、优美而渐趋欢快、热烈。在麦盖提县和巴楚县，入圈起舞的男女老少在乐曲进入“赛勒克”部分之后会主动边舞蹈边围成一个大型的圆圈队形共同行进。待到乐曲进入“色勒利玛”部分，舞蹈者

们开始自身旋转。随着速度的加快和时间的延长，精疲力尽者或因晕眩而丧失旋转能力者渐次退场，最后只剩下一、二名优胜者引来众人的欢呼呐喊，旋转比赛宣告结束。乐手们也就停止唱、奏，表示这一轮的歌舞活动已经完成。稍顷，乐师们作片刻休息后，又从另一部《刀郎木卡姆》的“木凯迪曼”部分开始唱奏，第二轮歌舞复起。经过如此的几轮反复之后，为消除乐师们和歌舞者们的疲劳，麦西热甫便可暂时中止自娱歌舞阶段而进入游戏或节目表演阶段。

维吾尔人把游戏称作“乌尤恩”（ojun）。在刀郎麦西热甫上常见的“乌尤恩”有：

1. 抢“黛莱”。这是一种检验和锻炼人们机敏程度的形体游戏。“黛莱”原意为“教鞭”，在游戏前用布腰带缠绑而就。游戏开始前，主持人将黛莱放在托盘之中，将其交给晚会的任何一位参加者表示请他带头玩这种游戏。拿到黛莱的人可以挑选在座的另一位晚会参加者（往往是异性）走入圈中一起进行“抢黛莱”的游戏。

游戏开始两人相对而立，后来被邀请入圈的人要千方百计地从对方手中抢得黛莱，黛莱的原主人则可以从后面或侧面用黛莱抽打争抢者。因此，手持黛莱者转圈，抢黛莱者也得跟着转圈以免挨打。敏捷的动作能招来众人的喝彩，两人因误会或“时间差”的碰撞更引起众人的哄笑。这种游戏的结果往往是后入场者抢得黛莱或持黛莱者感到对方技高一筹而将黛莱主动转让，接到黛莱的人接着就邀请下一位一起重复同样的过程。麦盖提县的民间艺人们认为“黛莱乌尤恩”的起源和刀郎人的生活密切相关：因为刀郎地区多风沙，人们外出归来时往往沾得满身尘土，人们用布质的鞭子互相拍打对方的后背，才能使尘土得以清除。“黛莱乌尤恩”即从这种亲昵的拍打演变而来。

2. 递茶。这种游戏多在男女青年之间进行。其过程是：由“依给脱别希”将两只提前准备好的小茶碗交给他选中的一位青年，并在碗中注入茶水。青年旋将这两只有半碗茶水的小碗放在一只手上，并巧妙地从腋下转出而不洒一点水珠，然后唱一首民歌或念两句押韵的联句，将茶碗递给心中喜爱之人，接茶者也要唱一首民歌或念两句押韵的联句方能接过碗来，再重复上述的程序。一对小碗如能绕遍全场，就会引起众人的欢呼。如参加者之中的某一位因技巧不娴熟而洒下水珠，就要罚他为众人表演节目或讲笑话。

3. 猜谜。由一人出谜，众人竞猜。猜中者得奖，猜不中者受罚。维吾尔人称之为“铁匹希麻克”（tepiʃmaq）。

4. 对诗。参加者一人一句，接诵民歌或即兴赋诗，维吾尔人称“比叶特伍苛希”（bijitoguʃ），猜谜和对诗都属于检验和锻炼人们智力和心智的游戏。

游戏中还间或插有节目表演。在刀郎麦西热甫上能较为经常地看到的表演节目有以下几类：

1. 舞蹈类。包括“哈孜乌苏尔”（lsaz usul，即“鹅舞”）、“吐该乌苏尔”（tøgɛ usul，即“骆驼舞”）、“阿尔亥麻克”（arrimaq，意为“骏马，也被称作“阿提乌苏尔”——at usul，意为“马舞”）等动物模拟舞及“纳孜尔孔木”等模仿瘸子、拐子等有缺陷者滑稽的舞蹈：“塔希乌苏尔”（taʃ usul，即“击石舞”）、“其乃乌苏尔”（tʃinɛ usul，即“顶碗舞”）等持具舞以及叼花、叼币、叼手帕等竞技舞和“高跷”等技艺舞等。

2. 歌舞表演类。主要指单人或双人载歌载舞、连说带唱，边舞蹈边表演的“来派尔”（lɛpɛr）。其内容以赞颂家乡和表达男女情爱为主。

3. 说唱类。包括由“达斯坦其”（dastantʃi，意为“善唱达斯坦者”）为大家演唱《玉素甫与艾合买提》、《艾里甫与赛乃姆》等以表现历史故事和男女情爱为内容的达斯坦（dastan，维吾尔族民间流传的一种有故事情节有人物贯穿的篇幅较为长大的说唱表演形式），由“苛夏克其”（qoʃaqtʃi，意为“善唱苛夏克者”）为大家演唱的“苛夏克”（qoʃaq，维吾尔族民间流传的另一种篇幅较短小，只有简单的情节、不一定有人物贯穿的说唱表演形式，常常以揭露各种丑恶现象为主要内容）和“埃提西希”等。

“埃提西希”可由一人表演，也可由双人表演。为了吸引观众，表演者要进行适当的化妆，如男扮女装、穿不合时宜的服装、戴古怪的帽子等。多以夸张的词句和滑稽的表演引人发笑，富有喜剧色彩。如《霍加阿尔迪尔瓦克》（霍加—xodja，此处意为“先生”、“老爷”，“阿尔迪尔瓦克”表示“衣

衫褴褛"、"不修边幅"、"不拘小节"，亦可引伸为"放肆"、"放荡"）、《身子长一点，身子短一点》等都是刀郎麦西热甫上受群众欢迎的节目。1979 年，笔者去沙雅县托依堡乡体验生活时，在一次麦西热甫上曾看到过两位来自塔里木河南岸的男性刀郎老人所表演的"埃提西希"：一位老人披上头巾形同京剧中的"丑旦"，边念过门边滑稽地扭动身躯、手舞足蹈，另一位老人唱起歌质问她（他）昨天晚上为何不去水磨房赴约。两人通过语言、歌唱和动作打情骂俏，逗得在座的观众个个捧腹大笑。我当时就想起了唐代的"合生"这种由西域传入内地，以胡人擅长的有人物、有情节、有歌唱、有说白，半舞蹈、半动作的，被任半塘先生称之"乐则淫溺，辞则浅秽，而容则媟狎"，"以歌舞科白为表现，实为歌舞戏也"[1] 的艺术表演形式。

在刀郎麦西热甫上不守纪律者和破坏秩序者所受到的惩罚分"经济惩罚"和"动作惩罚"两种。

被判受"经济惩罚"的人或被要求拿出水果、食品供大家食用，或罚他举办一次"道歉麦西热甫"；"动作惩罚"的方式有"烤包子"、"灌面肺"、"榨油"、"照相"、"娶两个老婆"、"结疙瘩"等，这些惩罚实际上又都是一些供大家娱乐的游戏表演。下文向读者介绍的是在刀郎麦西热甫上最常见的几种有趣的"惩罚游戏"。

○"墙上照相"——受罚者被剥光上衣，在两个衙役的押解下面对墙壁站定，并遵照命令将双手高举伸展，双手分开，衙役提来一桶凉水猛泼其身，他的一个完整的身影便留在了墙上，浑身湿透的受罚者像一只落汤鸡狼狈至极，引起群众的嘲讽和耻笑。

○"烤包子"——受罚者被押解到群众所围成的圆圈当中，先左右轻摇他的头表示"罗面"，然后在他的后背上做"揉面"的动作，再剥去他的上衣以示为"馕坑"[2] 点火，向他背上浇泼少量冷水意为"洒水炼炉"，在他背上一下又一下地重拍表示往"馕坑"边上一个又一个贴烤包子，[3] 最后，一下又一下拧他的后背，算是烤包子已经烤熟，要一个一个往出拿。担任"烤包子"角色的人动作夸张，令人发噱，受罚者倍受嘲弄，还得忍受肉体上的疼痛，苦不堪言。

○"一个男人和两个老婆"。这种惩罚主要针对那些在麦西热甫过程中趁火打劫、调戏妇女的个别男人。受罚者被押到场中之后，有两个装扮成女性的滑稽男青年分别站到他的两边，向他撩拨挑逗。当受罚者面向其中一个时，另一个男扮女装者便做出争风吃醋的样子，抓他的衣服；受罚者如果转过身来，另一侧的男扮女装者使用同样的动作表示抗议和争抢。受罚者被夹在两位"女性"的中间。左右为难，尴尬难忍。三人不同的表演引起群众阵阵哄堂大笑，大家又都从娱乐中得到了教育。[4]

不难看出，上述的"惩罚游戏"都具有着喜剧表演的色彩。我们认为，这些惩罚游戏和上文已经介绍过的"来派尔"、"埃提西希"一样，都可以被视作为"西域戏弄"的余绪。

"戏弄"这一称谓，由我国已故著名敦煌学家任二北即任半塘先生首导。任先生认为"弄"于技艺有关的意义有七："一、使乐器发音成曲曰'弄'"，"二、振喉发音以歌唱为'弄'"，"三、扮演某人或某种人、或某种物之故事，以成戏剧，曰'弄'"，"四、扮充某种脚色，登场演出，曰'弄'"，"五、训练或指挥物类，或牵引机械，使动作、表情，以成戏剧，曰'弄'"，"六、戏曲科白之中，对人作讽刺、调笑，甚到窘辱，曰'弄'"，"七、综合后四种意义而应用之，其中所加调弄、嘲弄，甚至玩弄之成分，益为浓厚而明显，且不必皆施之于人，有时用以自嘲、自讽、自弄。"[5] 刀郎麦西热甫上乐师们的唱、奏，为上述第一、第二种意义的"弄"；刀郎麦西热甫上的动物模拟舞及"来派尔"、"埃提西希"等歌舞、说唱表演，接近于上述第三、第四种意义的"弄"；刀郎麦西热甫上的惩罚游戏

---

① 任半塘：《唐戏弄》第 270～271 页。

② 馕坑：馕（nan）是维吾尔族人最常食用的面饼，在一种用泥土制作的中空的"坑"中烤制而成，这种"坑"即为"馕坑"。

③ 烤包子：维吾尔语称"沙木沙"（samsa），一种在馕坑里烤熟的中间带肉馅的长方形包子。

④ 本节文稿中有关刀郎麦西热甫的种类、刀郎麦西热甫上各种游戏和惩罚的论述主要有三个来源：1、阿不都秀库尔·吐尔地《人民的艺术学校——麦西热甫》；努鲁木《维吾尔戏剧艺术展现的雏形》；哈德尔·吾守尔《刀郎麦西热甫》；诸远亮《漫话刀郎歌舞》等论文。2、麦盖提、巴楚、阿瓦提三县学者和民间艺人提供的材料。3、本次田野采风参加刀郎麦西热甫时目睹的情况和新疆艺术研究所长期搜集的与刀郎麦西热甫有关的录像资料

⑤ 任半塘：《唐戏弄》第 6～8 页。

表演，又相似于上述后三种意义的“弄”，其中的调弄、嘲弄、玩弄成份无须赘言。任先生考证出唐代“胡乐部”中可见的戏弄有：代面、钵头、苏中郎、踏摇娘、羊头狮子、弄白马、益钱、五方狮子、弄参军、弄婆罗门、凉州曲。清乐胡乐，两部兼备的戏弄有弄假妇人、弄傀儡子等[1]。这些都应该是唐代以前西域就已经存在的各类戏弄表演形式东传中土后留下的记录。自唐宋至元明清，它们逐渐发展、衍变成了汉民族的戏曲。而在西域戏弄的发源地—塔里木盆地四缘诸绿洲上，这种“以歌舞演故事”的原始戏曲是否还有遗存呢？我们现在可以肯定地回答说：“有！”这种源于生活、扎根民间、内容丰富、形式多样、表演生动，融唱、做、舞、白于一体的，以轻松、活泼、幽默、戏噱为主要性格的艺术表演形式被维吾尔人一代又一代地传承下来，成为了他们调剂生活、培养情操的重要手段，成为了他们精神食粮中必不可少的一个组成部分。

经过上文对刀郎麦西热甫较为全面、详尽的介绍之后，即可认识到麦西热甫所具有的各种功能：娱乐功能、感情交流功能、社会教育功能和协商公务功能、加强团结功能等等。它是维吾尔族各种民间艺术的总汇。正是麦西热甫、米力斯（mills，吐鲁番等地区举办的另一种群众性娱乐活动形式）、喔朵鲁希（olturuʃ，意为“坐一坐”，新疆各维吾尔聚居区常见的较为小型的容餐饮与歌、舞、说笑等娱乐为一体的聚会形式）等各种大、中、小型群众性娱乐活动，才促使一首首零散的民间歌曲、民间歌舞曲、民间说唱曲逐步实现“套曲化”，并最终形成了各种木卡姆。麦西热甫又是传统艺术乃至整个民族文化传承过程中的一个重要环节。麦盖提、巴楚、阿瓦提三县的民间艺人中，许多人的先辈就都是远近闻名的“木卡姆其”，他们通过口传心授的方法保证了《刀郎木卡姆》的世代相传。同时也有不少艺人是在麦西热甫上凭借着自己的聪明才智，耳濡目染，学会《刀郎木卡姆》的。在父辈或师傅的培养下初步掌握《刀郎木卡姆》的“达班迪”和“乃额曼其”，又必然要经过麦西热甫上无数次的演唱（奏）得到锻炼、提高，成为名符其实的“乌斯打”（usta，意为精通某种技艺的“师傅”）和“乌斯打孜”（ustaz，意为“大师”、“巨匠”）。

因为参加麦西热甫活动能消除疲劳、宣泄情感、广交朋友、娱乐身心，所以刀郎地区的男女老少对它都有着特殊的感情。在漫长的历史进程中，一代又一代生活在绿色生命岛屿——绿洲之上的刀郎人承受过种种苦难，麦西热甫对于他们艰辛、劳碌的生活是最好的补偿。维吾乐尔族著名社会科学家阿不都秀库尔·吐尔地说：“如果我们考查一下刀郎麦西热甫和整个维吾尔其他麦西热甫的话，那么我们就会理解，它不只是娱乐手段，而且还起着很大的社会作用。可以说，它是一所学校。首先，麦西热甫是人民的艺术学校。因为这种集会里产生了丰富多彩的人民艺术。它的缔造者和教师——人民，在麦西热甫中创作了许多民歌，并把分散唱出的民歌、乐曲集中到了一起，普及到麦西热甫公众里面，并在公众实践中使提高和完善。麦西热甫又是人们特别是青年进行道德、民族风习和民族传统教育的学校。通过麦西热甫青年一代学习道德规范，深刻理解民族风习和传统。麦西热甫还被视为增强社会联系、倾注集体主义精神和发展友谊的手段”。[2] 这一段精彩的论述可以作为我们对于麦西热甫所作介绍的总结。

除了在麦西热甫之外，《刀郎木卡姆》在刀郎人的其他生活时空中也可得以表演：刀郎人去戈壁、荒漠、沼泽、沙漠上放牧、打柴时，在离家外出的漫长旅途中，都爱拉开嗓子，用歌声为自己作伴以驱散孤独寂寞之苦，用歌声来缩短旅程。各部《刀郎木卡姆》尤其是《区尔巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”部分的曲调是刀郎人在这些时候最喜爱高唱的。悠长的曲调在广袤的大漠上反复回荡，所填唱的歌词多为哀叹人生的艰难、倾诉心中的怨苦、表达美好的希冀。此时此地、此情此景，歌声使人和自然融成了一体，音乐的功能得到了最全面最完美的体现。

在田野从事除草等农业劳动的刀郎人也爱用《巴希巴亚宛木卡姆》等《刀郎木卡姆》的曲调来驱赶疲劳。同样，此时唱的只是各部《刀郎木卡姆》“木凯迪曼”部分的曲调。在乐曲作多次反复时，可以任意填唱符合格律要求的民间歌谣。

---

① 任半塘：《唐戏弄》第196～197页。

② 阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，载《新疆社会科学》1983年第1期第66页。

刀郎人在上述场合唱木卡姆，主要用来自娱。在麦西热甫上，“达班迪”、“乃额曼其”和参与舞蹈、游戏、表演乃至“受惩罚者”，都兼任着“表演者”、“观众”这两重角色。他们的歌唱、舞蹈、表演既娱人又自娱，所以人人都会满身心地投入。我们在作田野调查过程中身临其境，次次都得到心灵上的震撼。

无论在哪种场合，《刀郎木卡姆》的表演都具有相当程度的“即兴性”。这主要表现在以下几个方面：

1. 各部《刀郎木卡姆》中的各段落可长可短，作不同的反复。“色勒利玛”部分还可以有不同的乐曲组合：音乐的旋律在相同的基础上可以根据乐手演唱时的嗓音情况和情感变化作不同的行腔。乐手们围绕旋律作音型化了的多声性伴奏时，更是因人、因时、因地而异，甚至上一次和下一次都不一样。这些都属于音乐方面的即兴性。

2. 歌手们演唱《刀郎木卡姆》时，都采用“以曲度词”的方法。只要符合曲调的格律，首席“达班迪”脑中闪现山哪一段歌词就将其填入曲调中演唱，其他人再随即跟上。木次田野调查之初，我们曾企图让阿瓦提县的民间乐师们填唱经过整理、规范的歌词，乐帅们明确表示不可能，甚至差一点和我们闹僵。后来，在巴楚县、麦盖提县也发生了同样的情况。我们才认识到这是存在于表演《刀郎木卡姆》过程中的一条规律，民间乐师们长期的演唱实践中已经形成习惯，完全不可能得到更改。这是文学方面的即兴性。

3. 在《刀郎木卡姆》的音乐声中入圈舞蹈者主要出于自娱，他（她）们的舞步紧扣音乐的节拍、节奏，众人的动作却因人而异，基本上看不出什么规范。这是舞蹈方面的即兴性。

以前，有些学者认为“刀郎舞蹈表现了一次激烈的狩猎过程。”“实际上可以说，舞蹈前高声唱着‘啊莱’召集人，之后妇女们高举火炬，检查男子的行装，接着使人想起激烈的进攻、射箭的前进和后退，最后形成一个大包围圈，从而真实地反映了一次古代打猎或与野兽搏斗的完整过程。舞蹈结束时的旋律，无疑是在庆祝胜利。”① 这种观点20世纪80年代以来为不少学者和出版物所接受、引用。也有一些学者认为在：“刀郎舞蹈的组成部分中，也不难看到一些西域古代舞蹈的遗风，以及它们融汇演变的痕迹”。且克脱曼部分的舞蹈“带有浓厚的宗教祭祀活动的色彩”，赛乃姆、赛勒克部分的舞蹈“与维吾尔族赛乃姆民间舞蹈有许多相似之处”，“它经过历代的广采博取，融汇了许多古代西域的著名舞蹈。”色勒利玛部分的舞蹈“以各种旋转为基本特点”，“存在有明显的唐代伊兰风味的胡旋舞的遗风”。② 还有个别学者认为，多郎舞与蒙古族著名的舞蹈“倒喇”结构基本相同。本课题组成员，多年从事新疆各民族传统舞蹈挖掘、整理、研究工作的李季莲女士综合前人的成果，并根据本次田野调查之亲身所得对《刀郎木卡姆》和刀郎麦西热甫中的舞蹈进行了慎密的思考和深入的探研，所撰专文也被收入本书，请读者予以特别的注意。

七、《刀郎木卡姆》的唱词格式及内容

《刀郎木卡姆》所填的歌词，均为流传在维吾尔族民间的“苛夏克”（qosaq，此地意为“歌谣”即“押韵短诗”）。

笔者对本次田野调查所录得的95首（段）苛夏克的格式进行了初步的分析统计，结果如下：

1. 绝大多数为四句一段，只有一首为二句一段。

2. 每句内含的音节数从五个到十一个不等。

3. 每句含五个音节的计1首，每句都含七个音节的计30首，每句都含八个音节的计6首，每句都含十个音节的计2首（其中一首为双行诗）。每句内含的音节数相同者（严格意义上的“律诗”）共39首，占总数的41.1%。

---

① 《漫话刀郎歌舞》（褚远亮）、《刀郎麦西热甫》（哈德尔·吾守尔）等文中的观点与此相同。

② 微川：《多郎人和多郎舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981年第3期第72~79页。

4. 每句内含音节数不相同者共55首，占总数的58.9%。其不同的构成方式及数量见下表：

第一句的音节数	第二句的音节数	第三句的音节数	第四句的音节数	共计见到的首（段）数
5	8	5	8	1
5	8	8	7	1
6	6	9	5	1
6	7	7	7	1
6	8	7	7	1
7	7	7	8	1
7	7	8	7	5
7	8	7	7	2
7	8	7	8	8
7	8	8	5	1
7	8	8	7	2
7	8	8	8	2
7	9	7	8	1
8	5	8	5	11
8	5	9	1	1
8	7	7	7	1
8	7	7	8	2
8	7	8	7	2
8	7	8	8	2
8	8	7	8	3
8	8	8	9	1
8	8	9	8	1
8	9	8	9	1
9	9	8	8	1
9	9	10	8	1
10	9	8	8	1
11	9	9	9	1

5. 这些“苛夏克”都只押尾韵，其押韵的方式，却有着多种不同：①

①按“吐塔希卡皮叶”（tutaʃ qapijɛ，意为“全韵”）韵式（aa或aaaa）押韵的计4首（其中有一首由二句构成），占总数的4.2%。

②按“居泼卡皮叶”（ŋup qapijɛ，意为“双韵”）韵式（aabb）押韵的计1首，占总数的1%。

③按“阿尔玛希卡皮叶”（almaʃ qapijɛ，意为“交叉韵”）韵式（abab）押韵的计9首（其中多数的句式结构为（8，5，8，5），占总数的9.5%。

④按“豫欺卡皮叶”（ytʃ qapijɛ，意为“三韵”）韵式（aaba）押韵的计41首，占总数的43.2%。

⑤按“阿拉卡皮叶”（araqapiɛ，意为“偶行韵”）韵式（abcb）押韵的计40首，占总数的42.1%。

① 本文中对《刀郎木卡姆》歌词韵式的命名，以师忠孝：《维吾尔民间诗律简介》为依据。请参照该书第621～664页。

从上述统计结果可以看出：《刀郎木卡姆》所填唱的歌词中严格意义上的“律诗”并不占多数，而每句内含音节数稍有变化的押韵短诗在其中却具有重要的位置。主要按“三韵”和“偶行韵”这两种韵式押韵。

《刀郎木卡姆》所填唱的歌词前后段落之间并没有内容上的联系，每部木卡姆、每段乐曲所填唱的歌词也并不固定，完全由民间艺人们即兴地选用民间歌谣，显得灵活、自由。这些歌词每段都具有着相对的独立性。其中的大部分在其他维吾尔族聚居区也常被填入民间歌曲的曲调中去演唱，它们的内容与整个维吾尔民族所处的生态环境，所从事的生产方式和生活方式，维吾尔人特有的审美心理以及对世界、对生活的理解和追求息息相关。

维吾尔人世代在被高山、大漠所包绕的片片绿洲上生活，严酷的生态使他们对生命的悲剧意识有着更加深切的体会。在《刀郎木卡姆》的唱词中，这种悲剧意识时有流露：

命，上帝让我们暂时享受，
有一天，他总要把它拿走，
留下了爱和家园，
这件事把我们的心伤透。[①]

世界上没有不死的人，
人一旦死了不能复活。
活着的时候要有情人，
人死了一切都要结束。

在地旷人稀的高山腹地和大漠深处，在严酷多变的自然环境当中，绿洲人只有互相照应才能共同生活。他们身上的“人情味”，与生俱来，人与人之间充满了关怀和同情：

你的生命，我的生命，
本是一条命；
为了你呀，我的一切，
都可以牺牲。
这些都是高山峻岭，
流浪汉无法走进。
他们死了有谁流泪？
为他们流泪的是同命人。

对于今世的功名利禄，维吾尔人历来看得很淡漠，也许这与苏菲派伊斯兰教义的影响有关：

我的过错多如群山，
但上帝有更多的恩赏；
进入黑暗墓穴的时候，

① 本文所选汉文《刀郎木卡姆》歌词，均根据本次田野凋查得的录音整理。由阿不都吉力力、阿不都热依木·肉孜、吐尔地·索皮、艾海提·托乎提、库车班·吐尔地（以上为麦盖提县民间艺人），沙依木·达吾提、沙迪克·阿吾提、斯迪克·阿吾提、艾山·托合苏甫、卡司木·肉孜、买买提·穆合买提、吐尔地·买买提明、热合曼·卡司木、买买提·热合曼（以上为巴楚县民间艺人），依米尔·司马义、买买提·木沙、依米尔·艾买提、依明阿吉、买木托拉·尼牙孜、艾山·艾沙、巴拉提·阿吾提、阿不都卡德尔·木沙、艾买提·艾力（以上为阿瓦提县民间艺人）分别演唱，由麦海提·雅可甫、艾则孜·阿不力孜、阿不力克木、亚生·木合甫尔等根据录音整理，伊敏·艾合买提翻译。

穷人和国王的结果一样。

维吾尔人直爽、坦诚，嫉恶如仇，好坏分明：

好人历来有好报，
他的大名留芳百世；
恶人历来有恶报，
谁也不问他有无心事。

不给丝毫荫凉的树林，
是荒原，绝不算绿洲；
要知道，无动于衷的人，
还不如飞禽走兽。

和无知的人做朋友，
我连想都没有想过；
但是离开一个好人，
使我心里非常难过。

你这无情无义的世界，
到底对谁履行了诺言？
为何把好些没本事的人，
培养成了万能的撒旦？

生活在复杂的人世间，就要饱尝世态炎凉。维吾尔人把人生的旅程比作为在穆孜达坂（muz dawan，意为“积满冰雪的山中隘道”，常被简单地音、意译为“冰达坂”）上艰难前进的马车，寓意至深：

马儿赶路，马儿赶路，
路在冰达坂；
好人坏人一起生活，
日子很艰难。

由于队商经济是与绿洲农耕相伴生的最主要的辅助性生产方式，维吾尔人常常要出门旅行。其时，同路行走的旅伴的好坏就显得特别重要：

谁是好人，谁是坏人，
很不好区分；
半路上一起走的，
不是同路人。

尊重长辈是维吾尔人的美德。对于含辛茹苦把自己抚养成人的双亲，维吾尔人有着极为深厚和诚挚的情感。这种情感在《刀郎木卡姆》的歌词中屡见不鲜：

我的父亲啊，我的母亲，
挥洒汗血，历尽艰辛。
为了我的前途、未来，
向神灵乞求，向造物主点灯。

我为何在父亲面前流泪，
我为何给母亲诉苦?
我的脸像马前的麦草，
我如同燃尽的蜡烛。

母亲的去世使我心慌，
我好比是折断了翅膀。
我离开母亲哭成泪人，
苦难使我黯然心伤。

山区长大的那些孩子，
我只能在荒野找到。
已经去世的父母亲，
我不知到何处寻找。

老虎是猛兽，兽中之王，
不给狮子让路。
被父亲抛弃的孩儿，
绝无出路。

伊斯兰教是维吾尔人的共同信仰。这种信仰对于长期在艰苦环境中生活的绿洲人来说是一种精神的寄托和慰藉：

如果我有翅膀，
能在空中自由翱翔。
会把心里的一切，
告诉那至高的上苍。

在黎明前啼鸣的杜鹃，
是否在向安拉乞怜?
我们没有父亲没有母亲，
安拉应该多给一些恩典!

上帝给你身首，
上帝为你分忧。
你不信，看那条河，
和你的眼泪一起流。

我们的母亲由谁来赡养？
肯定是上帝，上帝最慈祥。
母亲啊，请你不要流泪，
对咱们，上帝都有一本账。

上述哀叹人生、告诫哲理、思念双亲、乞求上苍的歌词在本次田野调查中共搜集到32首，在全部歌词（95首）中占33.7%。其余的63首（占总数的66.3%），均以表达男女情爱为内容。其中，有对情人的赞颂：

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰。
你走出大门的时候，
花花世界全都往后退。

你是我生命之源泉，
你是我财富之积淀。
尽情地玩吧，黑眼睛，
我们都是石榴的花瓣。

也有大胆情爱真挚而直接的表达：

情人你是含苞欲放的玫瑰，
我真心爱你如影身随，
我的花儿未开你就走了，
咱俩有没有再见面的机会？

如果你骑着马回家乡，
我愿意做你的马鞭。
求你把我当护身符来用，
只因人人注意你的容颜。

我去无边无际的荒滩，
好像看到了情人的宫殿。
是否大家都找到了，
盼望已久的新花园？

都说我来回走动，
这是我自己情愿。
为了获得情人的心，
连着挨了八十皮鞭。

如果要我自作主张，
不愿离开情人身旁。

如同一只不要命的灯蛾，
全力扑向熊熊火光。

为了得到情人的垂青，挨八十皮鞭都心甘情愿，甚至要学那扑灯蛾，在情火中烧成灰烬。这种爱是何等的炽烈！的确，生活在大自然怀抱里的刀郎人，比起那些在城市里习惯了现代文明的一些人来说，要朴实得多，勇敢得多，富于自我牺牲得多。

爱情是甜美的，更是令人痛苦的。在维吾尔族的情歌中，描写在爱情领域“求不得苦”的占大多数：

你黑黑的头发和眉毛，
很像渠边的柽柳条。
我想念你的时候，
心在流血，身受煎熬。

你那勾魂的黑眼睛，
使我像乞丐到处奔跑。
你那如蜜似糖的话语，
使我在情火中燃烧。

见到了你的身影，
颠倒了我的神魂。
心头的无尽痛苦，
令我眼花头昏。

情人啊，我在情火中煎熬，
相思病使我的身心一团糟。
就不知我对你一见钟情，
为了爱我连生命都不要。

下面这段歌词是在三个县的《刀郎木卡姆》中最常听到的。情火熊熊，炙烧着心田，既无药可治，且要忍受到生命的永远：

情人，你是来把我瞧瞧?
还是来为了把我炙烤?
莫不是让熄灭的情火，
又在我心中熊熊燃烧?

任何病症都能治好，
但情火没有灵丹妙药。
我心中因情火而来的烦恼，
是否我死后才能散消?

非但敢想敢说，而且敢作敢为。深更半夜跨沟过渠，偷着摸着爬上房顶，都只为能和情人幽会，得到身心的满足：

我在深更半夜奔走，
没有平路都是渠沟。

无奈情人的黑头发，
捆住了我的双手。

我上了你的房顶，
滑下来是自己的事情。
请你们尽情地跳吧，
可以找到心上人。

纯朴、率直、坦荡、真诚，不畏艰苦、不图富贵，勤于劳作，好客热情，这就是我们所见到的刀郎人的性格。他们安于天命，和大自然和谐相处，他们苦中作乐，无悔无怨度过人生。在这次深入刀郎地区作田野调查的过程中，课题组的每一个成员都深深感到，我们的收获不仅仅是得到了一批资料，也不仅仅是亲自参加了几场大、中、小型麦西热甫，对《刀郎木卡姆》的音乐、舞蹈和各种娱乐游戏活动有了更进一步的了解和认识。更难得的收获是深入到刀郎人之中，通过和他们的共同生活、和他们进行思想的交流，彼此成了亲密无间的朋友。艺人们毫无拘束地和我们开玩笑、打趣，讲他们年轻时候的风流韵事。从这些可敬可亲的刀郎农民身上，我们明白了只有自然的流露才叫真正的艺术，只有将艺术视为生命的必须才是真正的艺术家。我们还学到了、悟到了许多人生的真谛。

在上文列举的一些歌词中，我们已经看到许多生动、贴切的比喻。说明比、兴等在维吾尔族民间文学中常见的非直陈文学表现手法在《刀郎木卡姆》中也被经常地运用。

衬词的大量出现也是《刀郎木卡姆》歌词的重要特点之一。其起源也许与“以曲度词”的原则有关：要将音节数不相同的歌词填入相同的曲调中去演唱，就必须以“衬词”作为“填充”的材料。和全疆各维吾尔族聚居区流传的民间歌曲、民间说唱音乐、民间歌舞音乐及各类木卡姆音乐一样，在《刀郎木卡姆》的歌词中常见的衬词，可被分为无实意的感叹词和有实意的衬词两种。无实意的感叹词有“阿”（a）、“，啊”（ha）、“喔（Wai）、“唉”（ɛj）、“吔”（jɛj）、“喔”（oj、hoj）、“喂”（wɛj）等；有实意的衬词有“安拉”（alla，伊斯兰教所信奉的上帝）、“依给姆”（igɛm，意为“我的主人”——即“上帝，上苍，老天爷”）、“江”（ʤan，意为“生命”）、“江尼姆”（ʤanjm，意为“我的生命”）、“亚尔”（jar，意为“情人”），“代尔特”（dɛrd，意为“痛苦、苦衷、苦难”），“达代”（dadɛj，意为“苦难啊”），“代尔迪姆”（dɛrdim，意为“我的痛苦”），“胜能代腾”（seniŋ dɛrdig，意为“你给我带来的痛苦”），“代腾额孜亚芒”（dɛrdiŋiz jaman，意为“你给我带来的痛苦是多么深重”）等。无实意的感叹词和有实意的衬词相结合，构成另一种新的衬词。如：“江尼姆”和“唉”相结合成为“江尼梅”（ʤamim ɛj,）“江尼姆”和“啊”相结合成为“江尼麻”（ʤanima），“啊”和“亚尔”和“唉”相结合成为“啊呀咪”（ajarɛj），“依给姆”和“唉”相结合成为“依给梅”（igɛmɛj）等等。这些常用衬词，也流露着“刀郎”思想深处的“悲剧意识”。

在《刀郎木卡姆》中上一个部分和下一个部分的连接处，常常可以听到填唱在二或四句一段乐曲之中的二句甚至是四句唱词，它们的内容和上部分、下部分曲调所填唱的唱词毫无关系，处于衬补的地位，所以我们将其称作“衬补词段”。衬补词段中常用的词汇有：

“恰康亚来”（tʃaqqan jarɛj），意为“敏捷的（麻利的、精干的）情人”。

“梅丝唐亚来”（mɛstan jarɛj），意为“令人痴迷的（醉人的）情人”。

“雄卡尔”（ʃuŋqar），意为“鹰隼”。

“艾木拉”（hɛmra），意为“同伴、伴侣、同行者”。

“扎林木”（zalim），意为“残暴的、暴虐的”。

“鲜琳”（ʃirin），意为“甜蜜的、愉快的、令人惬意的”。

“霍希”（xuʃ），意为“欢乐的、愉快的、芳香的、悦耳的”。

有些衬补词段的篇幅接近一段正词。如：

令人心醉的情人，
精悍敏捷的情人。
我愿成为你的雄鹰，
我愿成为你的伴侣。

那片片绿洲。
那座座花园。
亲爱的，快玩吧！
和情人，和娇娘。

让我们辛勤地劳动，
让我们愉快地生活。

衬补词段在一部《刀郎木卡姆》中往往要被反复填唱，处于被强调的位置。其中的内容更为深刻地表达着刀郎人“苦中作乐”[①] 的精神世界和性格特征。

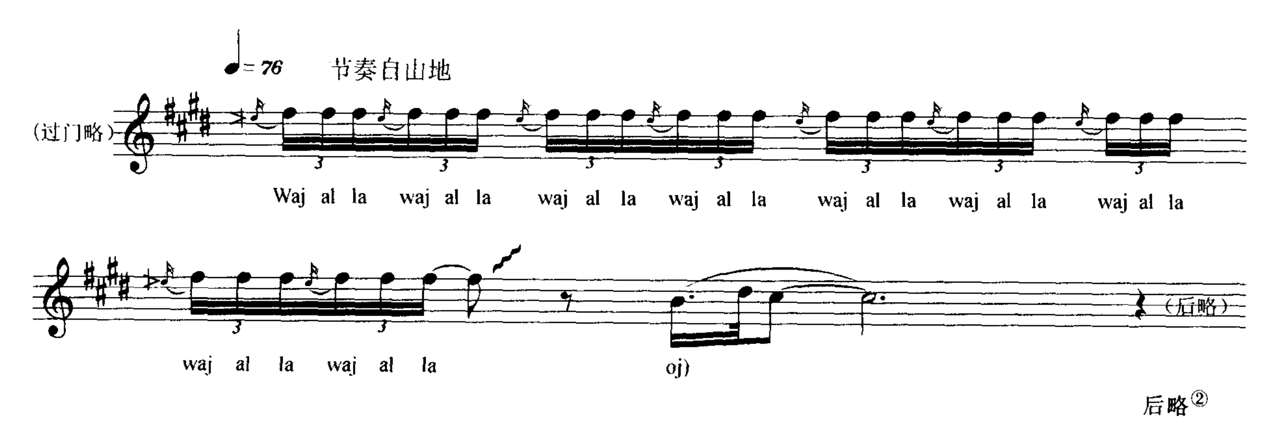
八、《刀郎木卡姆》的音乐形态特点

本节将从曲式结构、乐律乐调、节拍节奏、旋律变化、演唱演奏等各方面对《刀郎木卡姆》的音乐形态特点进行探研。

（一）《刀郎木卡姆》在曲式结构方面的特点

麦盖提、巴楚、阿瓦提三县《刀郎木卡姆》有着相同的结构模式，即每一部完整的《刀郎木卡姆》均由“木凯迪曼”、“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒克”、“色勒利玛”五部分构成。

每一部《刀郎木卡姆》的“木凯迪曼”部分均为节拍、节奏自由的散板，因其具有着“序曲段落”的意义亦被意译作“散板序唱”（简称“散序”）。在麦盖提、巴楚两县流传的《巴希巴亚宛木卡姆》（又称《孜尔巴亚宛木卡姆》）和《勃姆巴亚宛木卡姆》的“木凯迪曼”中，当乐队奏完简短的过门之后，担任领唱的“达班迪”都以反复填唱“安拉、安拉”式衬词的曲调开始。由同音反复构成的平直旋律和高亢的音区造成了呼唤的效果：



后略[②]
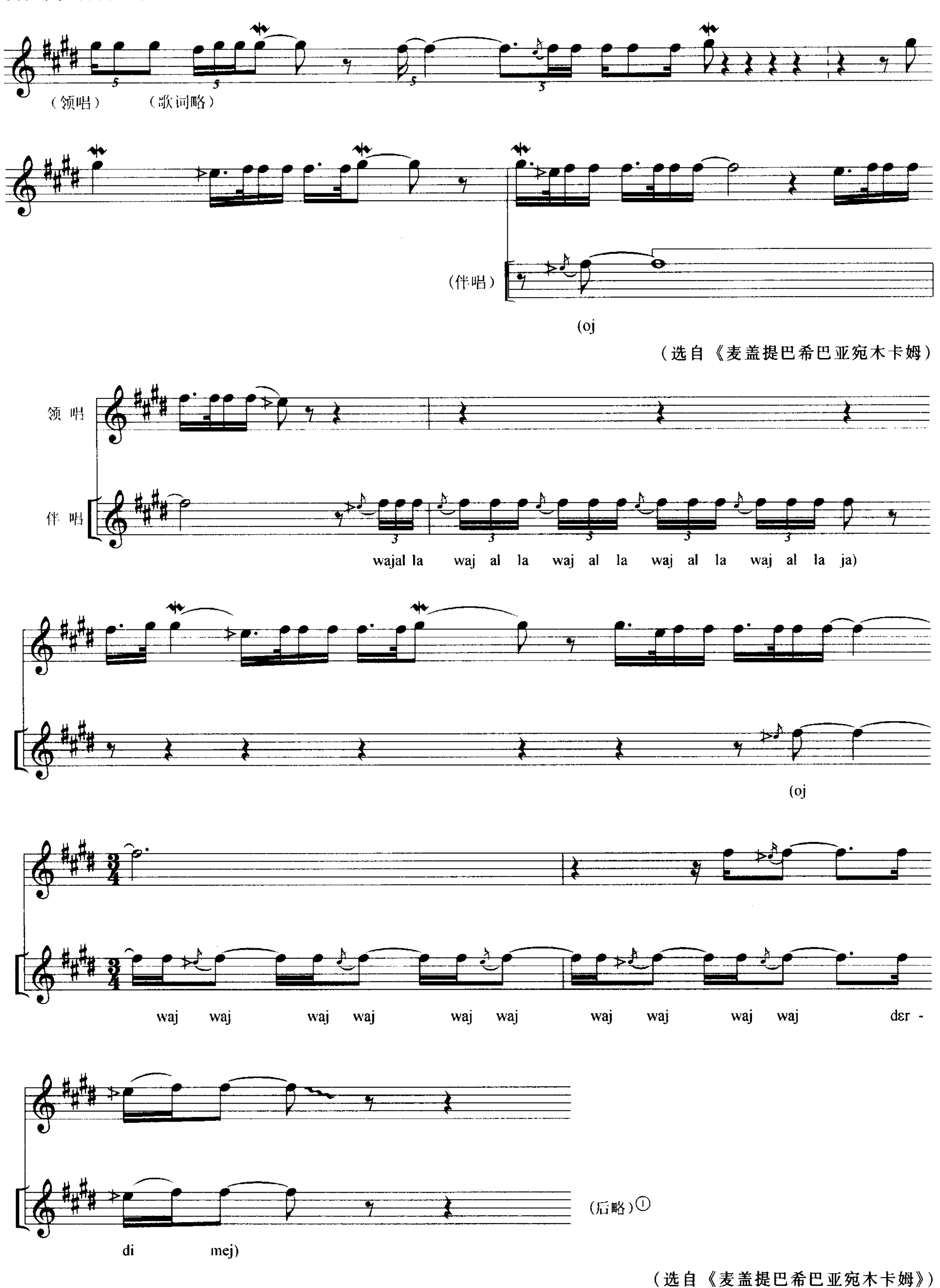
（选自《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》）

之后领唱的旋律一直在高音区“$\dot{2}$、$\dot{3}$、$\dot{5}$”三个音之间平稳地进行，在第二乐句的结尾处，众“达班迪”和“乃额曼其”以同样的呼唤性曲调相和，至“木凯迪曼”和“且克脱曼”的结合部，呼

① “苦中作乐”这一词的提出属于新疆大学已故教授、著名维吾尔族学者阿不都秀库尔·穆罕默德·依明。在一次有关维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》的讲座中，他提出维吾尔族的民族性格是“苦中取乐”，在笔者心中产生了强烈的共鸣。

② 本文中所选《刀郎木卡姆》的谱例，均为本课题田野调查所得，由周吉、常树蓬、徐明先记谱。曲谱中的“ǂ”号为半升音符号，标在某乐音的左上方，表示该乐音要升高1/4音（即50音分）左右。

唤性曲调再次出现。

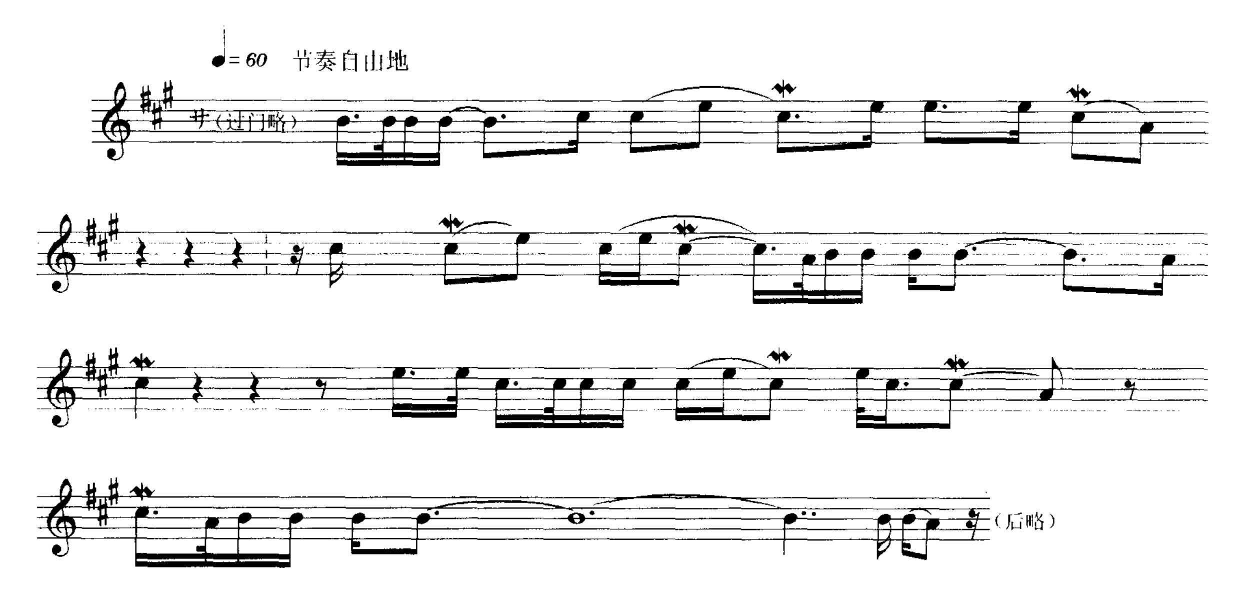


① 曲谱中的“⁂”号为下波音符号，标在某乐音的上方，表示该乐音要向下波动。
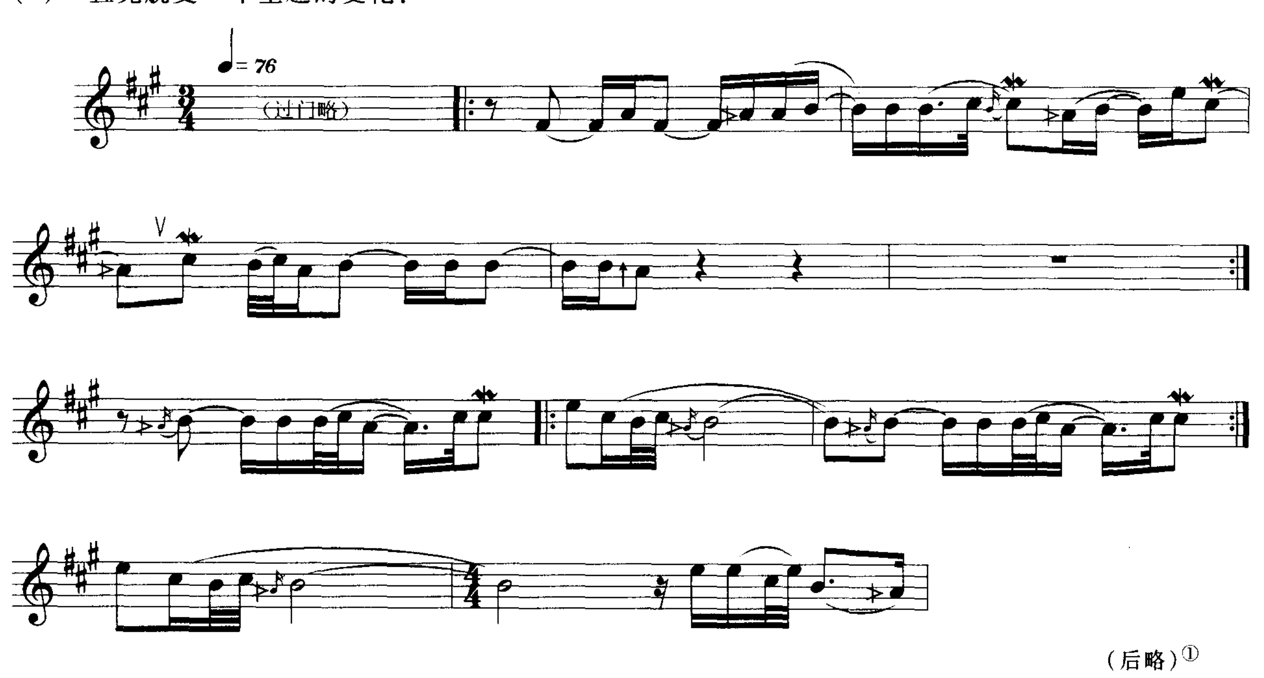
在阿瓦提县的《巴希巴亚宛木卡姆》和《勃姆巴亚宛木卡姆》中，类似的呼唤性音调只在“木凯迪曼”部分的第二、四乐句结束时出现。

大部分《刀郎木卡姆》中都可见到主要乐调和音乐主题的贯穿，各部分的曲调在相同的乐调和曲调的基础上发展变化，而变化的主要手段是改变乐曲的节拍、节奏。以阿瓦提县的《巴希巴亚宛木卡姆》为例：

（1）“木凯迪曼”中所显示的主题：（从本例起唱词一概从略）
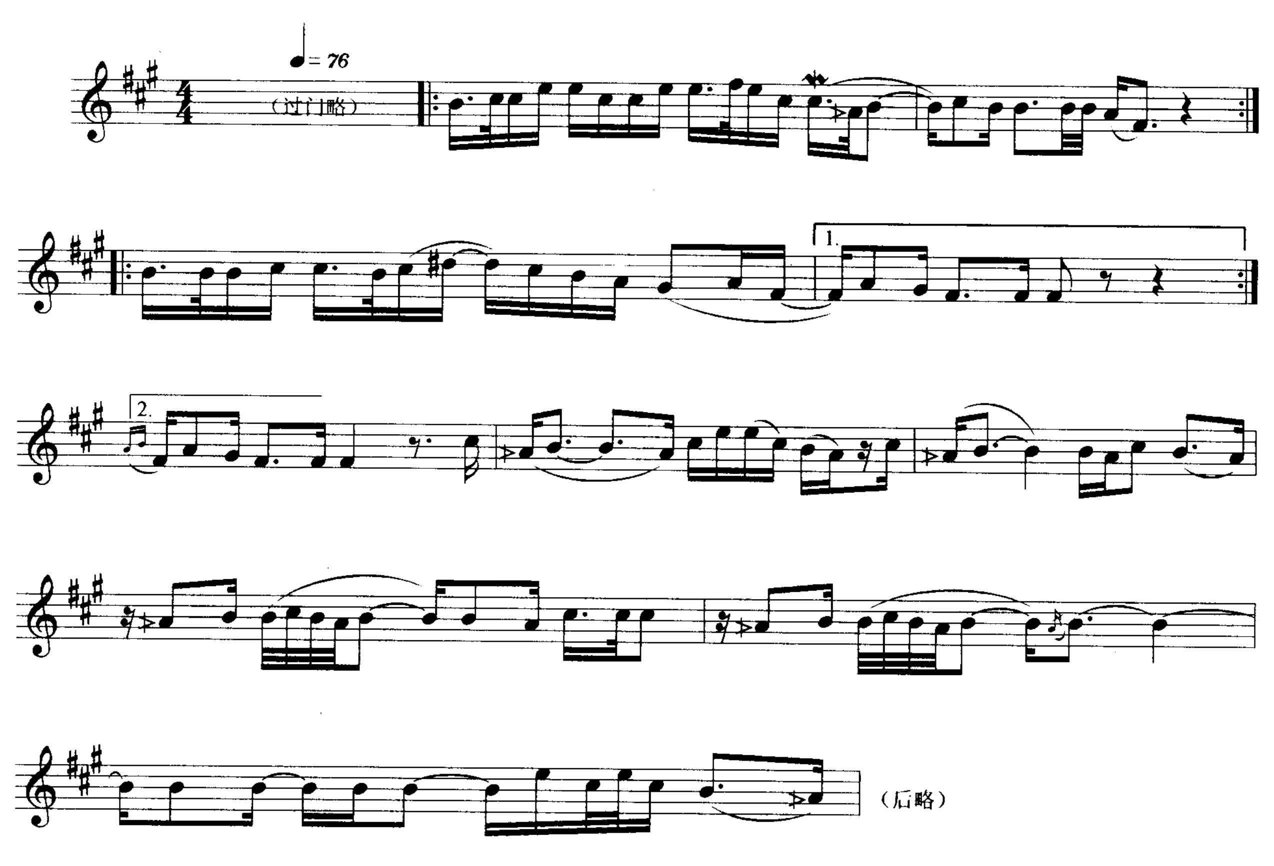


（2）“且克脱曼”中主题的变化：
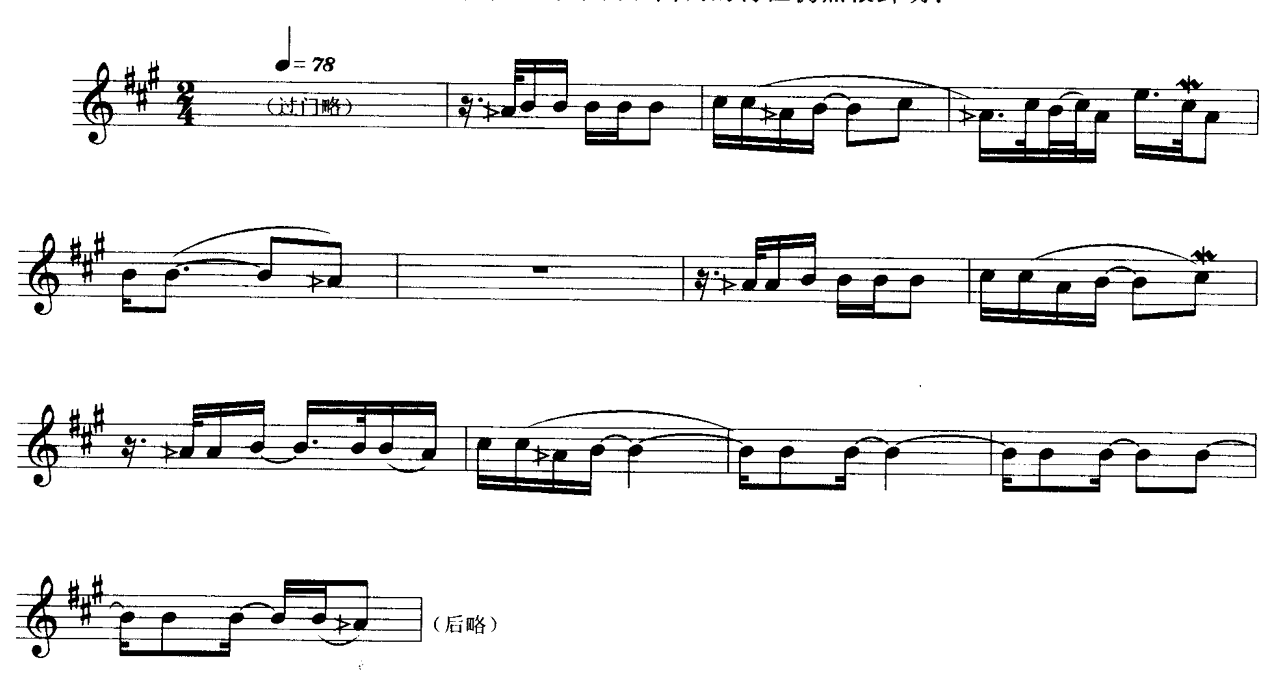


（后略）①

① 该曲谱中的“↑”号为微升音符号，标在某乐音的左上方，表示该乐音略向上升高。
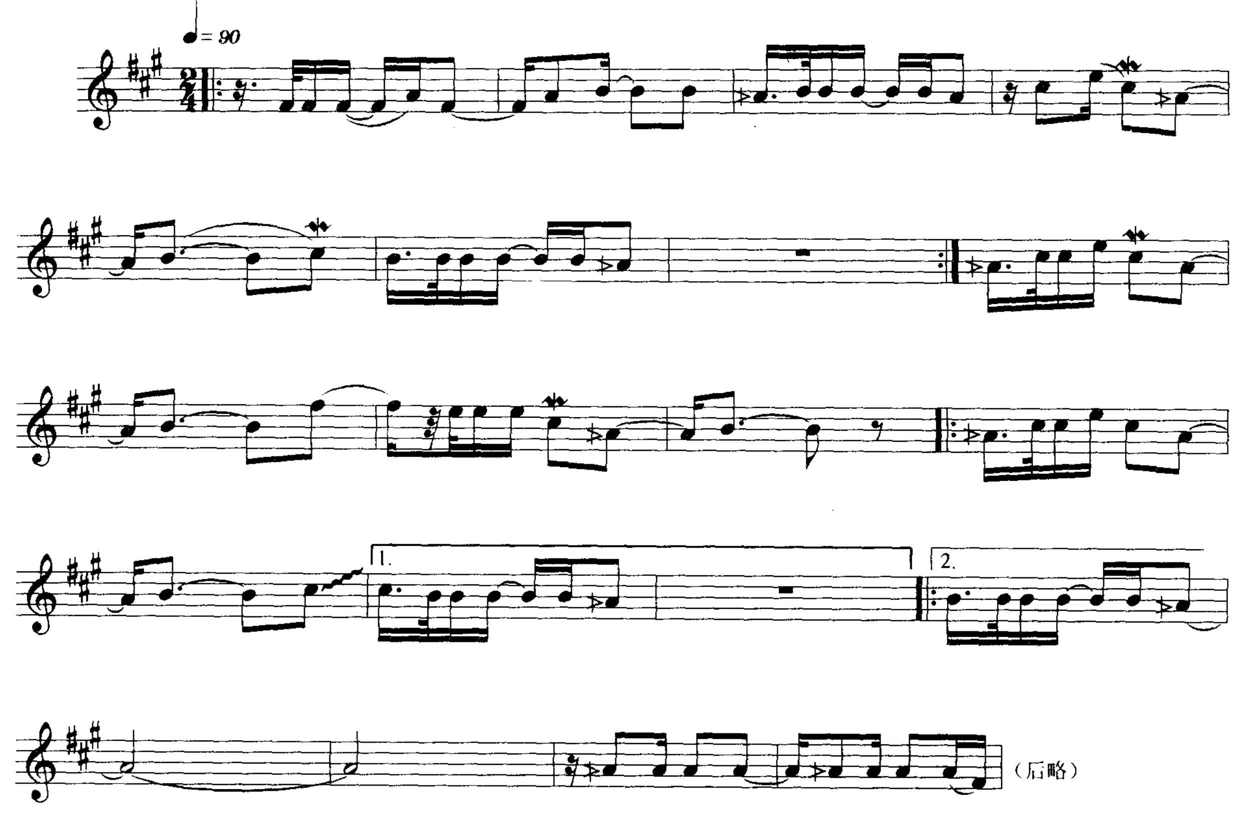
（3）“赛乃姆”中主题的发展：



（4）“赛勒克”的旋律相对平直，但贯穿乐调、曲调的特征仍然很鲜明：
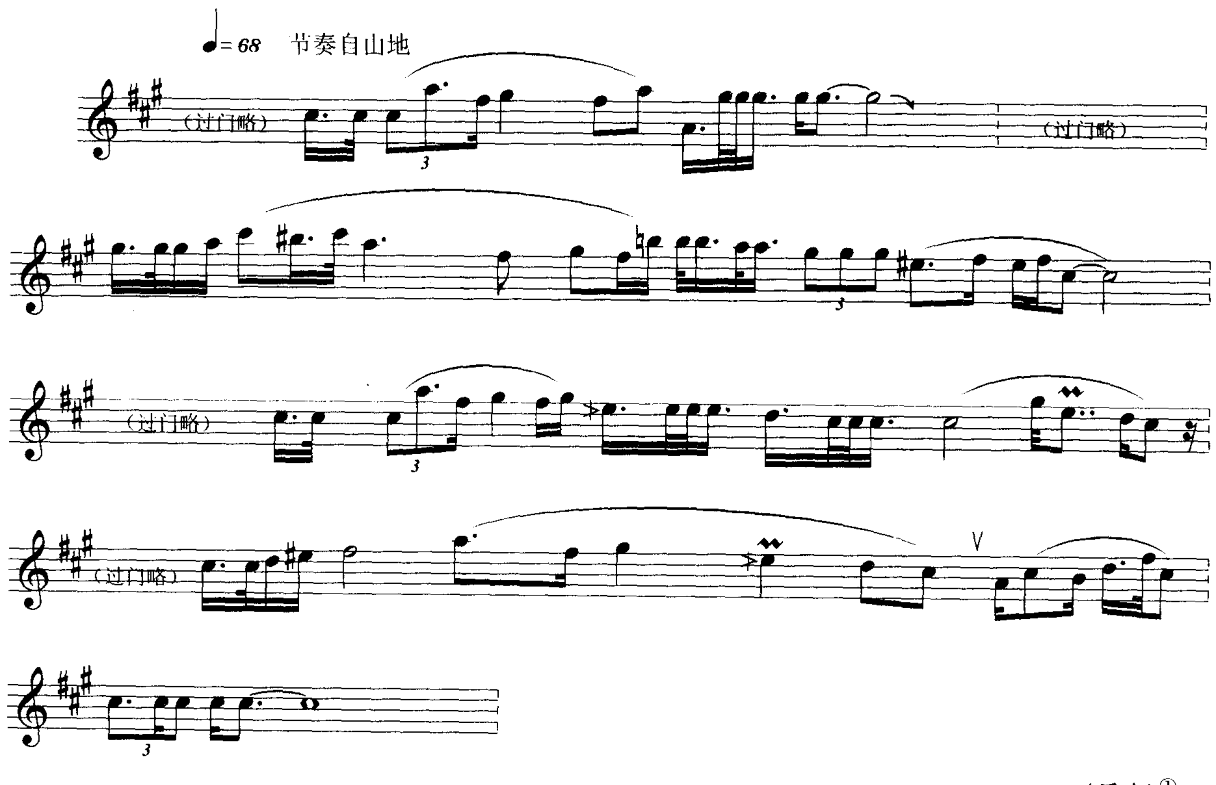


（5）“色勒利玛”由三段乐曲组成，速度逐渐加快，旋律也越来越紧凑，贯穿的音乐主题仍明白可见。下面所录的为“色勒利玛”最后部分也就是整部木卡姆结尾部分的旋律：



再以《麦盖提都尕买特巴亚宛木卡姆》为例——

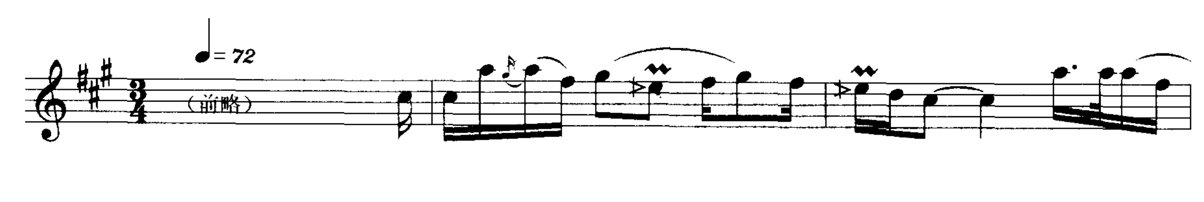
（1）“木凯迪曼”部分所显示的音乐主题：
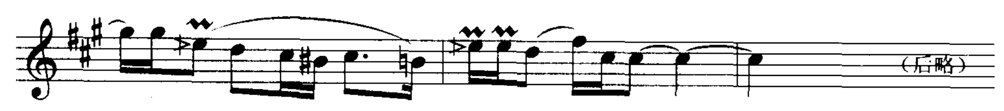


（后略）①
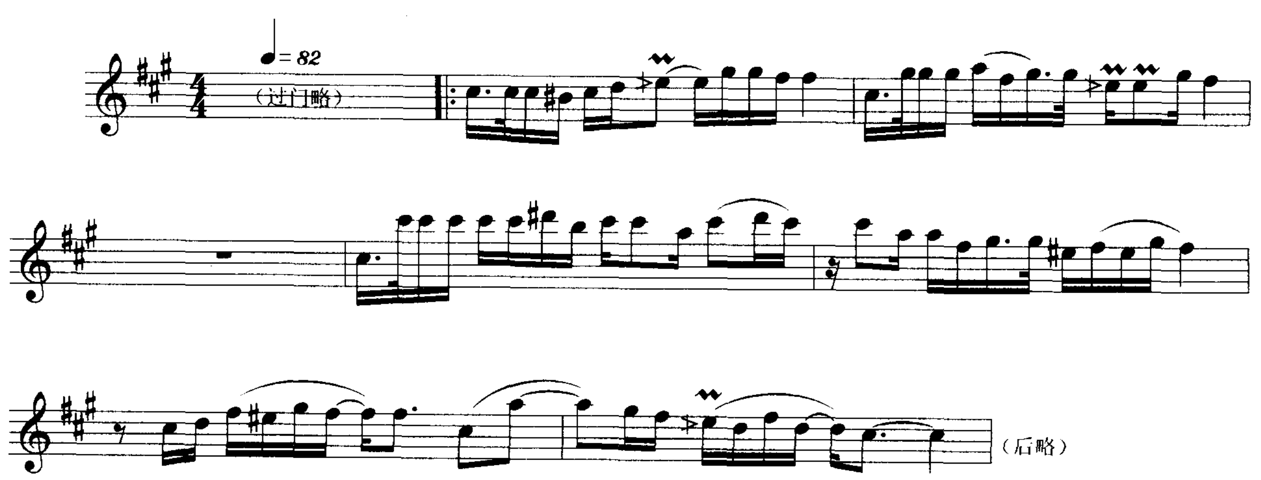
① 曲谱中的“**⩘**”号为上波音符号，标在某乐音的上方，表示该乐音要向上波动。

（2）“旦克脱曼”部分中所贯穿的音乐主题：
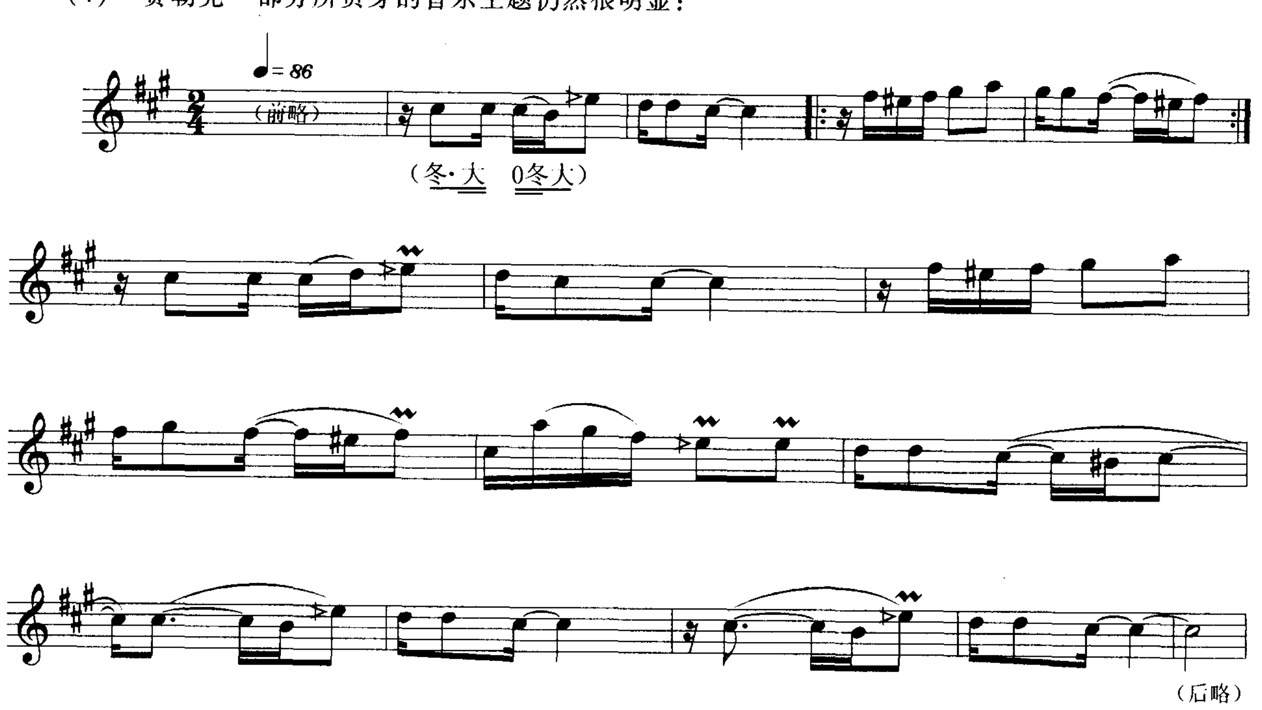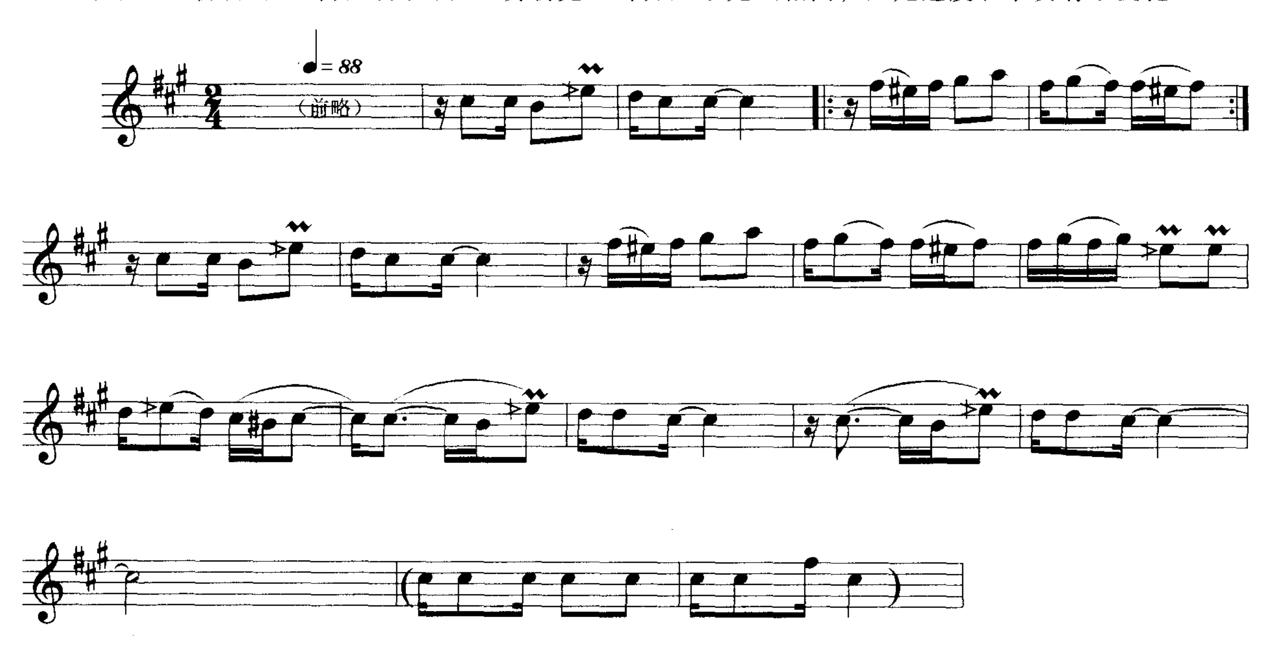




（3）“赛乃姆”部分中音乐主题的发展：



（4）“赛勒克”部分所贯穿的音乐主题仍然很明显：



（5）“色勒利玛”部分的曲调和“赛勒克”部分几乎完全相同，只是速度和节奏有了变化：



（阿不都吉力力等演唱）

这两个例子说明，大部分《刀郎木卡姆》的曲式结构为有音乐主题贯穿的“板式变化体”（以节拍及节奏型的变化为主要变化手段的、有主题贯穿的多乐段乐曲）。这种曲式结构方法与维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》中的主要曲式结构方法相同，其原则又与我国汉族“板腔体”的戏曲音乐相近。取“板式变化体”曲式结构者在《刀郎木卡姆》中占绝大部分，在本次田野调查所采录到的30部《刀郎木卡姆》中共有19部，占总数的63.3%。

也有一部分《刀郎木卡姆》的曲式结构取“分节歌连缀体”，即在前后几部分的音乐中见不到音乐主题的贯穿，乐调和曲调都表现出较强烈的色彩对比。麦盖提、巴楚、阿瓦提三县流传的《木夏乌热克木卡姆》（阿瓦提又称《沙木克巴亚宛木卡姆》）和巴楚县流传的《康巴尔汗巴亚宛木卡姆》采用的就是这种结构。另有一些《刀郎木卡姆》如三县流传的《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》、《拉克木卡姆》、（阿瓦提县称《木哈尔巴亚宛木卡姆》，巴楚县称《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》）和阿瓦提县流传的《都尕买提巴亚宛木卡姆》的曲式结构为“板式变化体”和“分节歌连缀体”的结合，即在乐曲的一些部分可以看到贯穿的乐调和曲调，在另一些部分却又作相当大的变化和对比。读者从本书所录的17部《刀郎木卡姆》的曲谱中当不难找到各种不同曲式结构的典型例子。每一部《刀郎木卡姆》“木凯迪曼”部分的音乐悠长、舒展，‘切克脱曼”部分的音乐起伏、委婉，“赛乃姆”部分的音乐优美、抒情，“赛勒克”部分的音乐紧促、激动，“色勒利玛”部分的音乐欢快、热烈。速度由慢渐快，节奏由松渐紧，情绪由深沉到平稳再渐趋热烈。这种音乐发展的手法为许多民族的歌舞组曲所常用，符合人们对音乐情绪变化发展的需求。

每部《刀郎木卡姆》的篇幅长短不等，长者由9至11段乐曲，短者由6至8段乐曲构成，演唱（奏）时间为6、7分钟左右。三个县所流传的《刀郎木卡姆》中的“赛乃姆”部分偏长，巴楚县流传的《刀郎木卡姆》中的“木凯迪曼”和“且克脱曼”部分偏长，阿瓦提县流传的《刀郎木卡姆》中的“色勒利玛”部分偏长。

（二）《刀郎木卡姆》在乐律乐调方面的特点

维吾尔文化的混成性，导致了维吾尔族传统音乐中乐律乐调的多样性。早在20世纪50年代，万桐书等老一辈音乐学家在为维吾尔族大型古典套曲《十二木卡姆》作乐谱记录时，就注意到其中有些

乐音“比原音稍高约四分之一音，或稍低约四分之一音。”并分别用符号“↑”和“↓”来表示。[①] 1998年10月，中国艺术研究院音乐研究所、新疆艺术研究所联合召开了“新疆维吾尔族音乐乐律与乐调问题讨论会”，在黄翔鹏、赵宋光、韩宝强等我国律学专家的主持指导下，由音乐研究所的专职测音员顾伯宝、徐桃英使用Stroboconn闪光频谱测音仪对《十二木卡姆》及包括刀郎地区在内的新疆各维吾尔族聚居区的传统音乐进行了现场测音。其结果表明：在各地区、各乐种维吾尔族传统音乐中，确实有数量不少的四分音存在。[②] 会议并决定引进阿拉伯国家已经采用的“>”和“d”号分别表示升高四分之一音和降低四分之一音。

在本次田野调查中，课题组对为《刀郎木卡姆》伴奏的各种乐器都进行了详细的了解。除了分轨采录30部《刀郎木卡姆》的全体和分声部伴奏音乐外，还对各种乐器的定弦和所奏出的音阶进行了专门的录音。课题组重要成员、中国律学会副会长兼秘书长韩宝强博士参加了录音工作的全过程，并对录音工作进行了指导和监督。在韩博士的指导下，又由中国艺术研究院音乐研究所视听技术实验室使用目前国内最先进的设备对上述各类录音进行了测音，根据本次测音结果而撰写的有关《刀郎木卡姆》所使用乐律的专文将编在本书中一并奉献给各位读者。为了避免重复，本文着重从乐调方面对《刀郎木卡姆》进行一些探讨。

上文已及，在本次田野调查所采录到的30部《刀郎木卡姆》中，有19部（占总数的63.3%）存在着主要乐调和音乐主题的贯穿。我们将这种“一个木卡姆中贯穿一个主要乐调”的现象称作维吾尔木卡姆的“乐调模式”。

《刀郎木卡姆》主要乐调模式一览表

木卡姆名称	主要乐调模式	备　注
《巴希巴亚宛》 〔《孜尔巴亚宛》(巴)〕	[2] ^3 (3) 5 6 7 1̇ [>1̇] #1̇ 2̇ (#F)	
《乌孜哈尔巴亚宛》 〔《埃尔扎尔》(阿)〕	[1] [2] 3 4 [>4] 5 6 (^6) 7 (^7) 1̇ (B)	
《拉克巴亚宛》 〔《埃尔扎尔》(巴) 《木哈尔》(阿)〕	[5̣] ^6̣ 6̣ (^7̣) 7̣ 1 2 ^>2 3 4 ^>4 5 (#F)	
《木夏吾热克巴亚宛》 〔《沙木克巴亚宛》(阿)〕	[2] ^3 3 >4 5 [6] 7 1̇ 2̇ (#C)	内蕴乐调变化
《勃姆巴亚宛》	[1] 2 ^3 5 6 7 1̇ (B)	巴楚版《都尕买特巴亚宛》、《康巴尔汗巴亚宛》同
《朱拉》	[2] 4 (>4) [5] 6 ^6 (d7) 1̇ 2̇ (#C)	

① 新疆维吾尔自治区文化厅十二卡姆整理工作组记谱整理：《十二木卡姆》第59页。

② 请参看中国艺术研究院音乐研究所、新疆艺术研究所联合发布的《“新疆维吾尔族音乐乐律和调式问题讨论会”测音工作报告》，载《新疆艺术》1986年第5期第47~51页。

续表

木卡姆名称	主要乐调模式	备　注
《丝姆巴亚宛》	[6] (7) (1̇) [> 1̇] #1̇ 2̇ 3̇ 3̇ >3̇ 5̇ 6̇ (#C)	
《胡代克巴亚宛》 |《纳瓦》(巴) 《区尔巴亚宛》(阿)|	[5̣] (6̣) (>6̣) d7̣ ♮7̣ [1] (2) >2 (3) 4 5 (#C)	阿瓦提版《区尔巴亚宛》内蕴乐调变化
《都尕买特巴亚宛》 |《胡代克巴亚宛》(巴)|	[3] 4 5 >5 #5 6 7 1̇ (>1̇) 2̇ >2̇ (#2̇) 3̇ (C)	

说明：①木卡姆名称以麦盖提版为准，巴楚（巴），阿瓦提（阿）两版出现异名时，在括号内说明。

②外画方框的乐音为该乐调的首音或乐曲（乐段）的结音，外画括号的乐音为乐调中的非骨干音。

③本一览表中所列各部《刀郎木卡姆》的主要乐调，均按声乐演唱的旋律所表现者为准。

下面我们对此表作渐次说明。首先请看两个特殊的例子：

三个县的民间艺人在演唱（奏）《丝姆巴亚宛木卡姆》时，都要将刀郎热瓦甫中弦与外弦之间的纯四度改定为小于大三度而大于小三度的一个特殊的音程，这一点特别引起了我们的注意，以麦盖提县为例：

为除《丝姆巴亚宛木卡姆》之外的八部木卡姆伴奏时的刀郎热瓦甫定弦：

（固定音名）　B　#c　#f

　-26　-33　-14

（首调唱名）　5̣　6̣　2

　(1)　(2)　(5)

　(4̣)　(5̣)　(1)

　(2)　(3)　(6)

（相距音分值）　193　519

　712

为《丝姆巴亚宛木卡姆》伴奏时的刀郎热瓦甫定弦：

（固定音名）　B　#c　#e

　-22　-25　-43

（首调唱名）　5̣　6̣　#1

（相距音分值）　194　385

　597

我们对这部木卡姆的声乐旋律也进行了测音，发现其中每个乐音几乎都处于运动之中，其实际音高很不固定：作为这部木卡姆乐调中心音的#C（首调唱名6̣），就有着$^{\#}C_{-46}$、$^{\#}C_{-61}$、$^{\#}C_{-40}$、$^{\#}C_{-17}$、$^{\#}C_{-85}$、$^{\#}C_{-45}$等不同的音高位置，若取其平均值，则为$^{\#}C_{-56.3}$；乐调中的Ⅲ级音e（首调唱名1）的平

均音高位置为 e_{+5}，但在各不同部位，竟有着相距100音分的音高差（最低处 e_{-62}，最高处 e_{52}）：Ⅳ级音 $^{\#}f$（首调唱名2）的平均音高位置为 $^{\#}f_{-70.1}$；Ⅴ级音 $^{\#}g$（首调唱名3）的平均音高为 $^{\#}g_{-44.9}$，但在不同的部位，这个乐音又有着相距169音分的音高差（最低处 $^{\#}g_{-138}$，最高处 $^{\#}g_{+31}$）；Ⅶ级音 b（首调唱名5）的平均音高位置为 $b_{-119.8}$。由此，我们认为这部木卡姆声乐旋律的乐调由下列乐音共同构成：

[6] 7 1̇ ᵻ1̇ #1̇ 2̇ 3̇ 3̇̃ >3̇ 5̇

就音高平均值而言，Ⅱ级音因出现得很少，且处于经过音位置，未能测出具体音高：Ⅲ级音与调中心音之间的距离为361.3音分：Ⅳ级音与调中心音之间的距离为477.2音分；Ⅴ级音与调中心音之间的距离为711.4音分；Ⅶ级音与调中心音之间的距离为936.5音分。

特别需要指出的是：本部木卡姆中的“木凯迪曼”、“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒克”、“色勒利玛”等五段乐曲结音的音高分别为 e_{-35}，e_{-26}，e_{+8}，e_{+15}，e_{-3}，与平均音高为 $^{\#}C_{-56.3}$ 的乐调中心音的距离分别为321.3、330.3、364.3、371.3、353.3音分，都相对接近“中立三度”的位置。

三个县流传的《巴希巴亚宛》（《孜尔巴亚宛》）木卡姆的乐调由下列乐音构成：

5 6 7 1̇ ᵻ1̇ #1̇ [2̇] 3̇̃ 3̇ 5̇

我们重点对其中的Ⅴ级音与Ⅶ级音之间的三度关系进行了测音，结果是：Ⅴ级音6的平均音高为 $^{\#}C_{+21.7}$：根据不同的音高位置，Ⅶ级音1的音高位置上下相差133音分。其中最低者为 e_{+14}，是典型的本位“1̇”；最高者为 $^{\#}e_{+47}$，$^{\#}e_{+26}$，$^{\#}e_{+11}$，$^{\#}e_{+5}$，接近“#1̇”：除此之外，大多数的音高位置在 $^{\#}e_{-43}$，至 $^{\#}e_{+5}$ 之间，与Ⅴ级音之间的距离为335.3音分至373.3音分之间，应被视作“ᵻ1̇”。尤其是全曲结束音的音高位置为 $^{\#}e_{-37}$，与Ⅴ级音之间距离为355.3音分，是一个典型的中立音。

用这两个音阶和按照欧洲传统音乐理论所排列的“调式音阶”相比，明显地有以下几点不同：

◎乐音1̇、ᵻ1̇、#1̇及乐音3̇、ᵻ3̇是在一首乐曲中先后（甚至是同时——声乐和器乐）出现的一个音级上的几个不同乐音。这种“一级多音现象”① 是各种不同律制在维吾尔族传统音乐中并存的结果，在《十二木卡姆》及各类传统音乐中均有存在。

◎欧洲传统调式理论认为每一种调式中只能有一个乐音是主音，其它各个乐音都以它为中心运动，在大调式中主音为“1”，在小调式中主音为“6”，乐曲一般都在调式主音上结束，否则就有不稳定之感。但在《巴希巴亚宛》中，乐音“2”虽然起“调首”的作用，并不担任“乐曲结音”的角色。在《十二木卡姆》等维吾尔族传统音乐中，不以“首音”作为“结音”的例子拈手可得。例如维吾尔族《十二木卡姆》中的第十部——《纳瓦木卡姆》中的主要乐调始终只有一个，但各段乐曲却分别以“5”和“7”作为结束音（简称为“结音”）。我把在一个乐调中可以存在两个结音的现象称作为“双结音现象”。② 再如，《十二木卡姆》中的第二部——《且比亚特木卡姆》中的主题调以“1”为调首，而歌唱旋律却以Ⅱ级音“2”为结束音！③ 这样看来，麦盖提《巴希巴亚宛木卡姆》不以调首音而以Ⅶ级音结束全曲当不为怪。
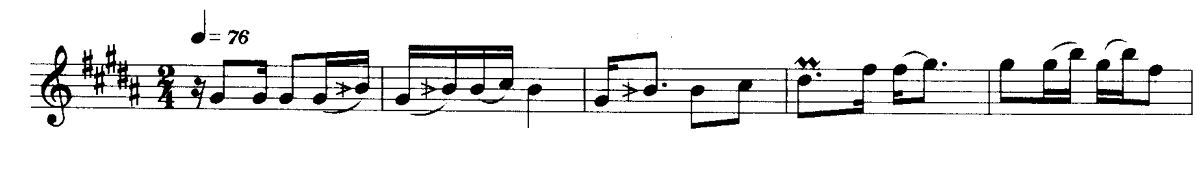
◎上文已及，四分音在维吾尔族传统音乐特别是南部新疆地区维吾尔族传统音乐中普遍存在。但迄今为止只在《刀郎木卡姆》及受其影响十分深刻的轮台、库尔勒等地（市）流传的维吾尔族歌舞音乐中，才能见到以四分音为乐曲的结音。

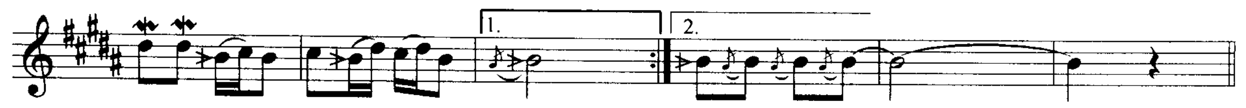
---

① “一级多音现象”是笔者在《维吾尔族传统音乐中的“纳瓦调”》一文中提出的概念。请参看《西北民族研究》1991年第1期第229页。

② 见周吉《维吾尔族传统音乐中的“纳瓦调”》，载《西北民族研究》1991年第1期。

③ 见《十二木卡姆》乐谱第106页，《维吾尔十二木卡姆》的第二册《且比亚特木卡姆》曲谱第104页。





（选自苏乃依独奏《库尔勒赛乃姆》，阿不都古力演奏，周吉记谱）

在《丝姆巴亚宛木卡姆》和《巴希巴亚宛木卡姆》中，我们看到了一样的在半升音上结束全曲的现象。麦盖提、巴楚版《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》、阿瓦提版《巴亚宛木卡姆》、麦盖提版《拉克巴亚宛木卡姆》、巴楚版《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》、阿瓦提版《木哈尔巴亚宛木卡姆》、巴楚版《木夏乌热克木卡姆》、阿瓦提版《沙木克巴亚宛木卡姆》等各部《刀郎木卡姆》主要部分的乐调各不相同，但一进入“色勒利玛”部分，半升音“‡4”就以乐调“骨干音”的面貌突然出现，甚至作为全乐曲的结音。这就更加明确无误地告诉我们：“四分中立音”在《刀郎木卡姆》中据有着极为重要的位置。同样，我们也可以说，内含中立三度音、中立七度音甚至以它们作为乐曲结音的乐调是《刀郎木卡姆》中最重要、最具特色的乐调。

《刀郎木卡姆》中另一种重要的乐调可从三个县流传的《勃姆巴亚宛木卡姆》见到。这种乐调的构成形式为：

[1]　2　3　5　6　7　1̇

其中，“1”为“乐调首音”又是“乐曲结音”；Ⅱ级音“2”为“骨干音”；Ⅲ级音“3”经常向下所作的游移形成了本乐调的特色，显示着与乐调首音构成大三度的乐音向中立三度方向运动的倾向；Ⅴ级音“5”为“骨架音”；Ⅵ级音“6”在乐调中具有重要位置，甚至可以作为乐句、乐段甚至是乐曲的结音（巴楚版《勃姆巴亚宛木卡姆》即以该乐音结束全曲）；Ⅶ级音“7”在声乐旋律中常常作为Ⅵ级音“6”的“上助音”、“上换音”、“上倚音”等辅助音，但由于它经常在伴奏乐器上被演奏，在综合音响中又占据着不可忽视的位置，所以我们不同意简单地把这种乐调视作为“以五声为骨干的六声调式”。巴楚版《都尕朵特巴亚宛木卡姆》和《康巴尔汗巴亚宛木卡姆》的主要乐调也和这种乐调接近。

麦盖提、巴楚版《乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》及阿瓦提版《巴亚宛木卡姆》中除“色勒利玛”之外的前四部分乐曲的乐调相近，均由下列乐音构成：

[1]　2　3　4　‡4　5　6　（6）　7　（7）　1

这种乐调与《勃姆巴亚宛木卡姆》中主要乐调的区别在于：①Ⅲ级音“3”不作向下游移；②出现了Ⅳ级音“4”和“‡4”，而且显示出“骨干音”的作用；③Ⅵ级音“6”和Ⅶ级音“7”有时作向下游移。

《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》、《巴楚埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》和《阿瓦提木哈尔巴亚宛木卡姆》中除“色勒利玛”之外的前四部分乐曲的乐调均由乐音“5”、“6”、“7”、“1”、“2”、“‡2”、“3”、“4”、“5”构成。乐音“5”为“乐调首音”和“乐曲结音”，Ⅴ级音“2”为“骨干音”，Ⅱ级音“6”、Ⅲ级音“7”、Ⅳ级音“1”和Ⅵ级音“3”为“骨干音”，Ⅲ级音“4”起“经过音”、“助音”等辅助作用。乐音“‡2”在“赛乃姆”部分才出现，改变着音乐的色彩。这种乐调与《十二木卡姆》中的第一部《拉克木卡姆》中的主要乐调相接近。

麦盖提、阿瓦提版《都尕买特巴亚宛木卡姆》、巴楚版《胡代克巴亚宛木卡姆》、《区尔巴亚宛木卡姆》的乐调基本相同，又有两种变体：

A：[3] 4 5 ˃5 #5 6 7 i̇ 2̇ ˃2̇ (#2̇) 3̇

B：[3] 4 5 ˃5 6 7 i̇ (˃i̇) 2̇ 3̇

这是在南部新疆维吾尔族各类传统音乐中都能经常见到的一种乐调，维吾尔族《十二木卡姆》中的第四部——《恰尔尕木卡姆》中主要乐调的结构与上列第一种变体相同，维吾尔族《十二木卡姆》中的第九部——《巴雅特木卡姆》中主要乐调的结构又与上列第二种变体相同。

在这种乐调中，“3”既是“乐调首音”又是“乐曲结音”，Ⅱ级音“4”是“骨干音”，Ⅲ级音有两个甚至是三个音位，其中使用最频的半升音“˃5”与乐调首音构成“中立三度”。Ⅴ级音“6”和Ⅵ级音“7”是“乐调骨架音”，Ⅵ级音“i̇”为“骨干音”，Ⅵ级上的“˃1”在曲调中常在低八度作为“调首音”“3”的下倚音，它和上方的“3”之间的音程恰恰又是“中立三度”。Ⅶ级音也有二或三个音位，其中半升音“˃2̇”利Ⅴ级音“7”也构成中立三度。因此，我们可以把这种乐调的第一种变体视作为两个相同的四音列的连辍：

3 4 100 5 300 ˃5 350 6 500 7 i̇ 100 2̇ 300 ˃2̇ 350 3̇ 500

《麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆》、《巴楚纳瓦木卡姆》、《阿瓦提区尔巴亚宛木卡姆》的重要乐调由下列乐音构成：

[5̣] (6̣) (˃6̣) ᵈ7̣ ♮7̣ 1 (2) ˃2 (3) 4 5

其中，“5”为“乐调首音”，并常作为“乐曲结音”；Ⅱ级音“6̣”和“˃6̣”均为“辅助音”；“ᵈ7̣”和“♮7̣”交替出现，均为乐调中的“骨干音”；Ⅳ级音“1”为乐调“骨架音”，也可用作为乐段结音。Ⅴ级上的乐音“2”在曲调中出现得极少，乐音“˃2”在曲调中位置突出且对本乐调特色的形成起着很大的作用。Ⅵ级音“3”为“辅助音”，Ⅶ级音“4”为“骨干音”。这种以“5̣ 7̣ (ᵈ7̣) 1 ˃2 4”这五个乐音为骨干的乐调在南部新疆维吾尔族各类传统音乐中见得很多，又和《十二木卡姆》中的第十部——《纳瓦木卡姆》中的主要乐调十分接近。

三个县所流传行的《朱拉木卡姆》中的乐调基本相同，它由下列乐音构成：

[2] 4 (˃4) [5] 6 (6) (ᵇ7) (ᵈ7) i̇

在这种乐调中，乐音“2”为“乐调首音”，Ⅳ级音“5”和Ⅴ级音“6”为“乐调骨架音”，“乐曲结音”的角色由“2”和“5”共同担任。乐音“4”、“1”为“骨干音”，“˃4”、“ᵇ7”、“ᵈ7”这三个乐音均为“辅助音”，向下游移的“6”的经常出现为乐调增添了“刀郎色彩”（其作用类似《勃姆巴亚宛木卡姆》主要乐调中的“3”）。

三个县流传的《木夏乌热克木卡姆》（阿瓦提县又称为《沙木克巴亚宛木卡姆》）中的乐调比较复杂。以麦盖提版为例：“木凯迪曼”部分的曲调中“6̣”、“7̣”、“1”、“2”、“3”、“˃4”、“5”都有出现，但构成乐调骨架的明显的是“2”、“3”、“5”、“6”这四个乐音，调首音为“2”。进入“且克脱曼”部分，通过Ⅲ级音的升高半音向属方向变化，进入由“5̣”、“6̣”“7̣”、“1”、“2”、“3”、“4”这七个乐音构成的新乐调，乐音“5̣”为调首。至“赛乃姆”部分转回原调。进入“赛勒克”之后，又常以221式的运动结束乐句，直至固定地在乐音“1”上结束本乐段。“色勒利玛”部分的乐调由乐音“1、2、3（3）、5、6、7”构成，乐调以“1”为“调首”，却以Ⅵ级音“6”为全曲结音。巴楚、阿

瓦提两县流传的《木夏乌热克木卡姆》的乐调与麦盖提版本在前四部分相近，进入“色利尔玛”部分后，出现“$^{+}$4”并以其结束全曲。这部《刀郎木卡姆》为我们研究“刀郎音乐”中，乐调变化的规律提供了材料。

至此，我们可以对《刀郎木卡姆》在乐律、乐调方面的特点做简单的小结：

(1)《刀郎木卡姆》中明显地存在着各种乐律的影响，其中的各类四分中立音尤其是“中立三度音”和“中立七度音”值得我们加以特别的注意。

(2) Do、Re、Mi，Sol、La 等五个乐音均可作为《刀郎木卡姆》中的“乐调首音”。首音相同者，构成乐调的乐音可能不同。如以“2”为首音的乐调，其内部结构可以有：

[2] 3 5 6 7 (i̇) $^{+}$i̇ 2̇

[2] 4 ($^{+}$4) 5 6 (6) (^{b}7) ^{d}7 i̇ 2̇ 等多种。

(3) 在《刀郎木卡姆》的乐调中存在着“一级多音现象”和“多结音现象”，多见以四分中立音为结音的乐调。

(4)《刀郎木卡姆》内蕴的乐调变化手法有：

①调首音的位置不变，通过音阶中各乐音之音关系的改变而实现调变化。如麦盖提版《木夏乌热克木卡姆》中由“木凯迪曼”到“且克脱曼”，再到“赛乃姆”部分的调变化。

②构成乐调音阶的各乐音之音的关系不变，而通过调首音位置的改变而实现调变化。如麦盖提版《木夏乌热克木卡姆》中从“赛乃姆”部分到“赛勒克”部分再到“色勒利玛”部分的调变化。

③后缀不同乐律、不同乐调的段落达到调变化，如三个县都流传的《拉克巴亚宛木卡姆》(又称《埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》、《木哈尔巴亚宛木卡姆》) 中从“赛勒克”部分到“色勒利玛”部分的调变化。

(三)《刀郎木卡姆》在节拍、节奏方面的特点

各部《刀郎木卡姆》中的每个不同部分，都有着定规的节拍和节奏型，我们把这种定规称为“节拍节奏模式”：

每一部《刀郎木卡姆》“木凯迪曼”部分的声乐旋律为节奏自由的散板，各乐器作“紧拉慢唱”式的伴奏。

“且克脱曼”部分为$\frac{3}{4}$节拍，贯穿的节奏型分别为：

大大 冬 0 冬大 冬 ‖ (麦盖提县、巴楚县)

0 大冬 冬·冬 大 ‖ (阿瓦提县)

“赛乃姆”部分为$\frac{4}{4}$节拍，贯穿的节奏型分别为：

冬大大 冬大大 冬·大 大 ‖ (麦盖提县、巴楚县)

冬冬大 0冬大 冬·大 大 ‖ (阿瓦提县)

“赛勒克”部分为$\frac{2}{4}$节拍，贯穿的节奏型为：

冬·大 0大大 ‖

冬·大 0冬大 ‖

“色勒利玛”部分的节拍和节奏型很难判断，如果记成$\frac{5}{8}$节拍，其贯穿的节奏型便是：

冬 大 冬 ‖

如果记成$\frac{2}{4}$节拍，其中所贯穿的节奏型便是：

冬 大 冬‖

冬·大 冬‖ （麦盖提县、巴楚县）

或 冬·大 大‖ （阿瓦提县）

新疆歌剧团的维吾尔族作曲家依克木·艾山曾就“色勒利玛”的节奏型在MIDI制作中做过试验，其结果是：如果把$\frac{2}{4}$节拍的一拍分成四份，“色勒利玛”部分每小节中的第二拍准确地占有四份即一拍的时值，而每小节中的第一拍却占有着五份即一又四分之一拍的时值。所以对于《刀郎木卡姆》中“色勒利玛”部分准确的记谱应记为以四分音符为一拍，每小节二又四分之一拍。更为困难的是，在一些《刀郎木卡姆》的“色勒利玛”部分中，声乐旋律和器乐伴奏所显示出的节奏型并不相同（由此出现了$\frac{5}{8}$节拍中每小节第一拍上的四连音和$\frac{2}{4}$节拍中的五连音）。这次对各部《刀郎木卡姆》的“色勒利玛”部分分别用$\frac{5}{8}$节拍和$\frac{2}{4}$节拍记录乐谱，以供读者比较。

在麦盖提、巴楚县的“且克脱曼节奏型”中第二拍的后半拍和第三拍为节奏强位，第三拍又比第二拍的后半拍更强：在阿瓦提县“且克脱曼节奏型”中，第一拍的后半拍、第二拍的前半拍和第三拍为节奏强位，第三拍最强。在三个县的“赛乃姆节奏型”中，第一拍前半拍、第二拍后半拍和第三拍前半拍、第四拍为节奏强位，其中又以第一拍前半拍和第四拍最强。在“赛勒克节奏型”中，第一拍的前半拍及后四分之一拍、第二拍的后半拍为节奏强位，其中又以第一拍的前半拍和第二拍的后半拍最强。在麦盖提、巴楚县的“色勒利玛节奏型”中$\frac{5}{8}$节拍中每小节的第一拍和第四拍为节奏强位，$\frac{2}{4}$节拍中的第一、二拍都是强拍；在阿瓦提县的“色勒利玛节奏型”中，第一拍的前半拍为节奏强位。

这些“节奏型”，由“达班迪”们以“达普”（手鼓）奏出。阿瓦提县的“达班迪”们使用的“达普”偏小，发音响亮。其鼓边上钉有一圈铜钱，在铜钱上再钉嵌铁环，随身的晃动，铁环碰上铜钱，发出清脆的“嚓嚓声”。巴楚县的“达班迪”们使用的“达普”居中，鼓边上有的钉有铜钱，有的直接将铁环钉在木质鼓圈或鼓圈内侧的鼓皮上。麦盖提县的“达班迪”们使用的“达普”偏大，发音浑厚，鼓边上未见钉铜钱者。各县的“达班迪”们在敲击达普时都毫不吝惜自己的力气，激越的鼓声和歌声，刀郎艾捷克、刀郎热瓦甫、卡龙琴声共同构成丰富的音响。稍加变化的各种“节奏型”决定着音乐的性格，制约着音乐的速度，统一着舞者的步伐。

麦盖提县和巴楚县的“达班迪”们习惯先奏“且克脱曼”节奏型后两拍的鼓点，再正式进入“且克脱曼”节奏型：

（0冬大 冬）| $\frac{3}{4}$ 大大冬 0大大 冬 |……

在“且克脱曼”和“赛乃姆”的连接部，麦盖提县的“达班迪”们先奏出一个前两拍属于“且克脱曼”节奏型、后两拍属于“赛乃姆”节奏型的过渡小节，然后再进入“赛乃姆”节奏型：

$\frac{3}{4}$ 大大冬 冬大大 冬 | $\frac{4}{4}$ 大大冬 冬大大 冬冬大 大大大 |

冬大大 冬大大 冬·大 大大大 |……

阿瓦提县的“达班迪”们却习惯直接进入“且克脱曼”节奏型。在“且克脱曼”和“赛乃姆”连接部，巴楚和阿瓦提县的“达班迪”们又都以这两种节奏型直接转接：

$\frac{3}{4}$ 0大冬 冬·冬 大 | $\frac{4}{4}$ 冬冬大 0冬大 冬·冬 大·大 |……

我们所说的这些基本不变地贯穿在《刀郎木卡姆》每一部分的不同节奏型，相近于汉族戏曲中的“板式”。在《麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆》、《都尕买特巴亚宛木卡姆》和《巴楚县区尔巴亚宛木卡姆》中，“赛勒克”和“色勒利玛”部分的声乐旋律基本相同，只是达普奏出的节奏型有了改变。请看下面的两个例子，其中上一行为“赛勒克”部分的选段，下一行为“色勒利玛”部分的选段：

赛 （冬. 大 0 冬 大 冬. 大 0 大 大）

色 （冬. 大 冬 冬. 大 冬）

赛

色

（选自《麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆》）

赛 （冬. 大 0大 大大 冬. 大 0大大大）

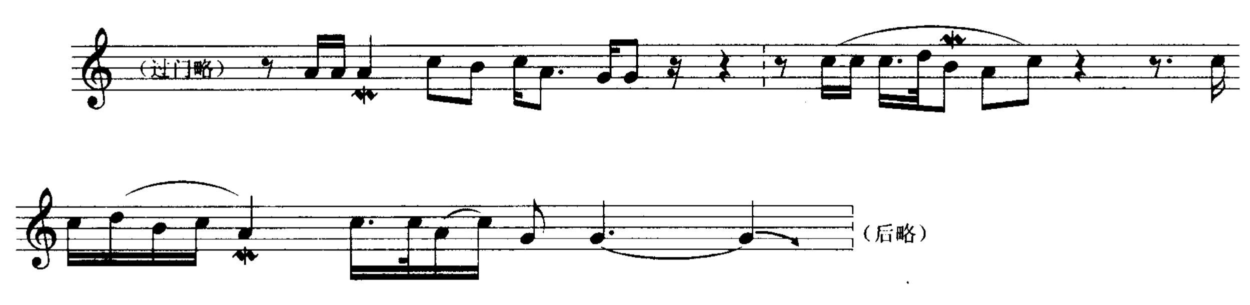
色 （冬. 大 冬 冬. 大 冬）

赛
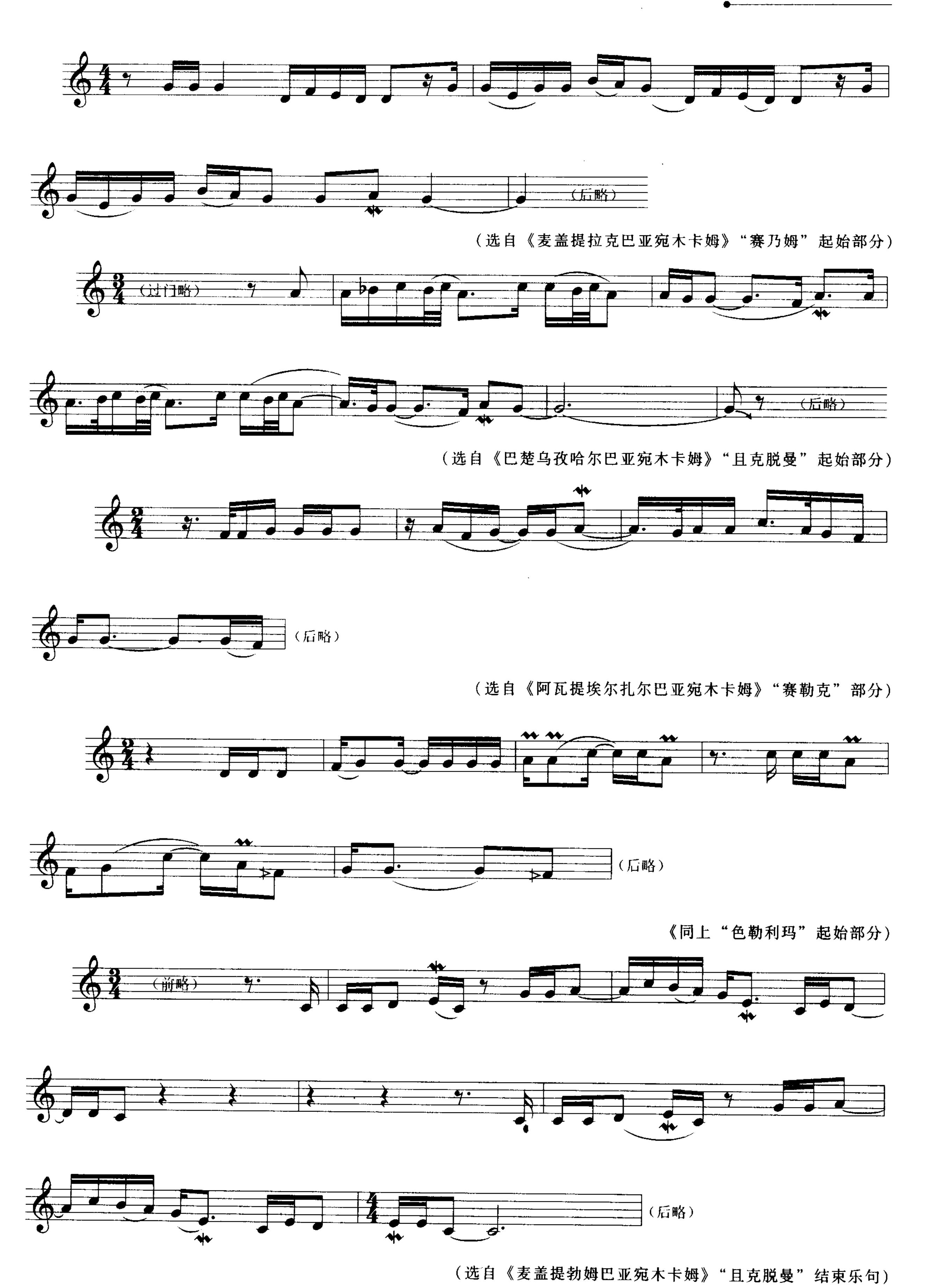
色

（选自《巴楚区尔巴亚宛木卡姆》）

因为维吾尔语属“粘着语型”，其多音节词汇中的重音都落在最后一个音节上。因此，填词歌唱的各类维吾尔族传统音乐中均多见在节奏的弱位起讫乐句及各种切分。这个旋律节奏方面的特点在《刀郎木卡姆》中也时有显现。如：



（选自《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”起始部分）



（选自《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”起始部分）

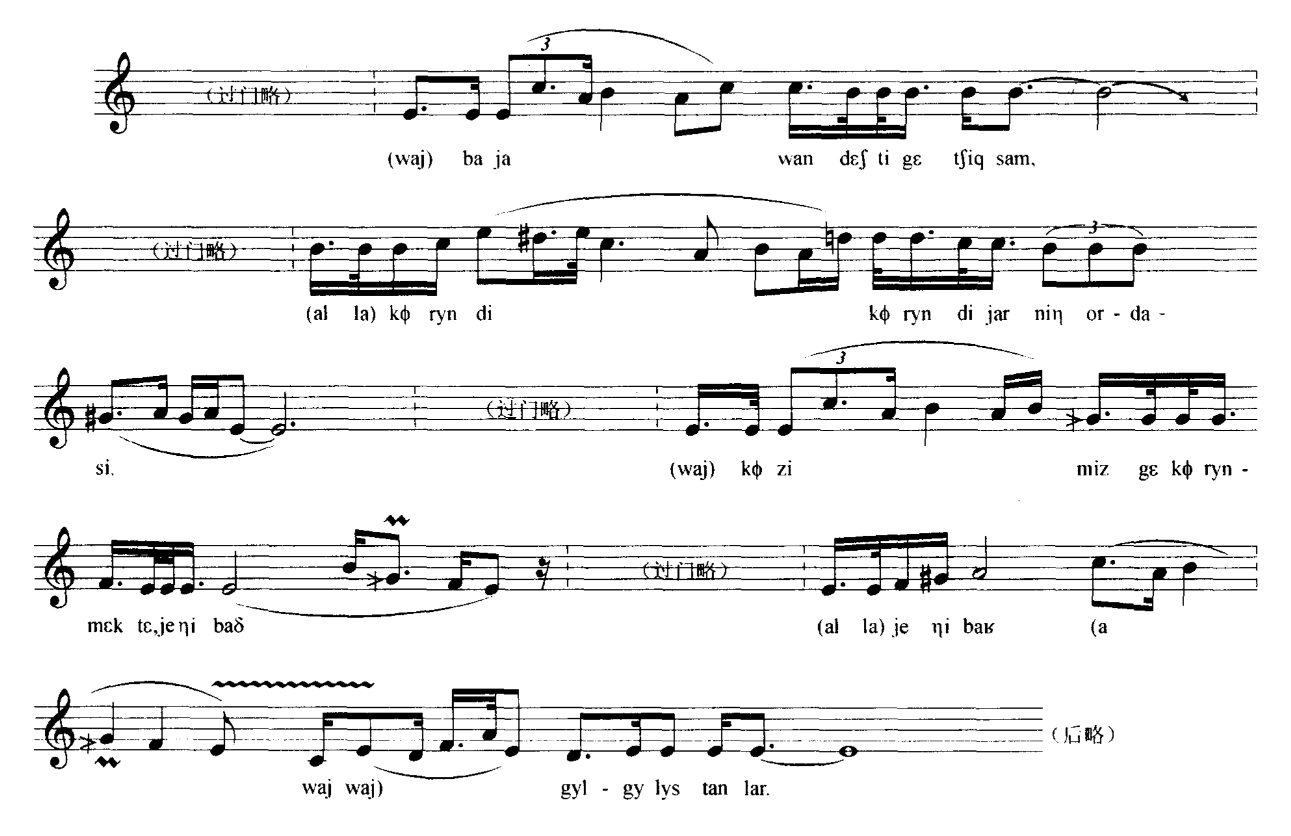
（选自《巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”起始部分）

（选自《阿瓦提埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》“赛勒克”部分）

《同上“色勒利玛”起始部分）

（选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”结束乐句）

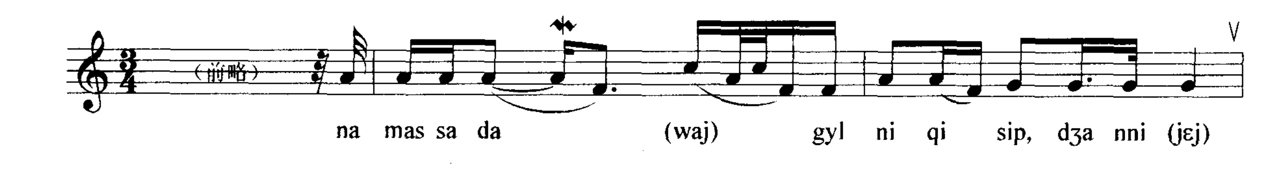
每部《刀郎木卡姆》“木凯迪曼”部分的旋律节奏富于变化、松紧有致。每句唱词分别被“前松后紧”、“中间松前后紧”或“紧、松、紧、松”式在乐曲中填唱，形成了紧凑的念说和舒展的拖腔的对比，叙述和抒情巧妙结合，接近说唱音乐的风格。如：
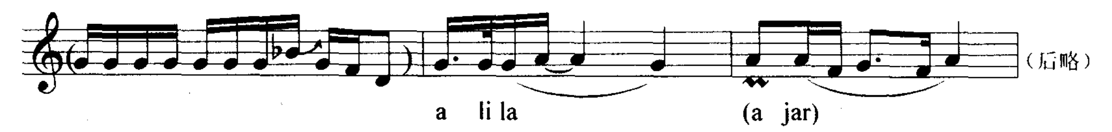


（选自《麦盖提都尕买特巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”部分）

请注意本谱例显示出来的《刀郎木卡姆》中词曲结合方面的另一个特点：乐曲的句逗和所填唱的歌词的句逗有时被允许不同步。请看：jigibak 为第四句词中的第一个词汇，第一次却被填进了第三乐句的末尾，小过门之后进入第四乐句，这个词汇又被填进它的起始部分再唱了一遍。

这样的情况在《刀郎木卡姆》别的部分也可见到。在下面这个谱例中，以“V”号表示音乐中的句逗，以“,”号表示唱词中的句逗，两者的不同步显而易见：
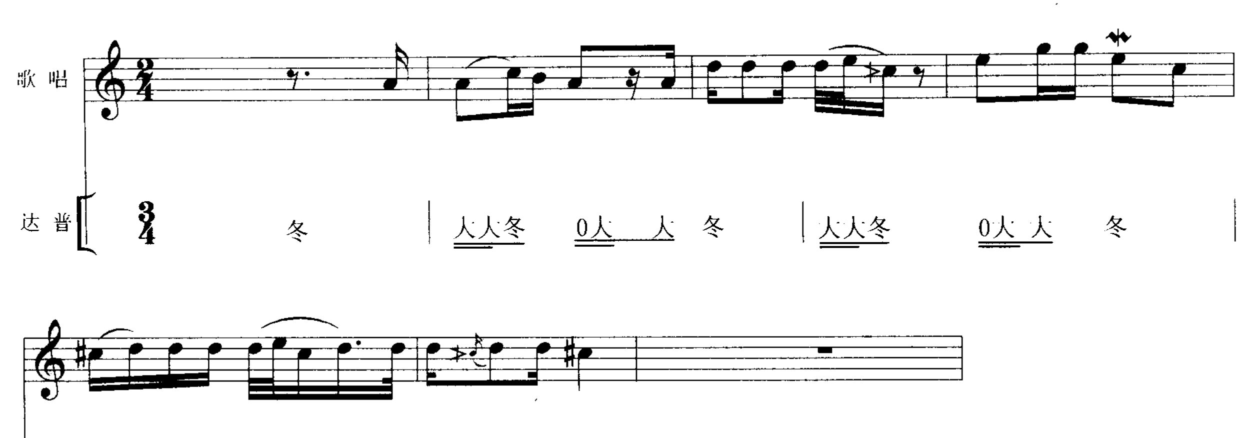




更加极端的例子是《巴楚区尔巴亚宛木卡姆》，在它的“赛勒克”部分，因为音乐未作反复，短小的篇幅只够填这部分唱词的一半（2 句），在转入“色勒利玛”部分之后，因为只是改变了音乐的“板式”（即“节奏型”）而旋律没有变化，所以又接着把上一段的后两句唱词填进了这一部分之中。

在《刀郎木卡姆》的“且克脱曼”部分之中，还能见以旋律节拍（由歌者唱出）和节奏节拍（由手鼓击出）的交错律动[1]：
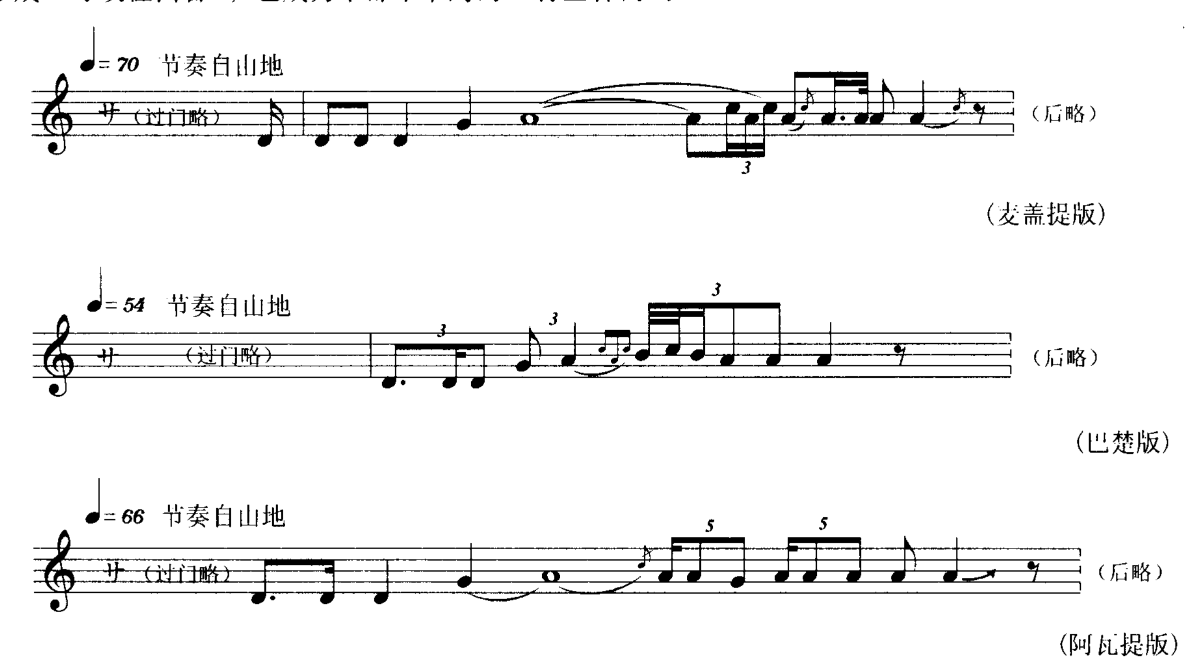
---

① 这个观点卢光先生在其《多浪木卡姆音乐浅论》中就已经提出。见《新疆艺术》1984 年第 6 期第 2 页。



（选自《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》）

（四）《刀郎木卡姆》在旋法方面的特点

《刀郎木卡姆》的声乐旋律大都在八度或九度之间行进，故显得较为平直。前后乐音的连接以级进为主，但也有一些例外，如三个县流传的《朱拉木卡姆》的“木凯迪曼”都以四度上跳开始唱歌，形成“呼唤性曲首”，也成为本部木卡姆的“特型音调”：

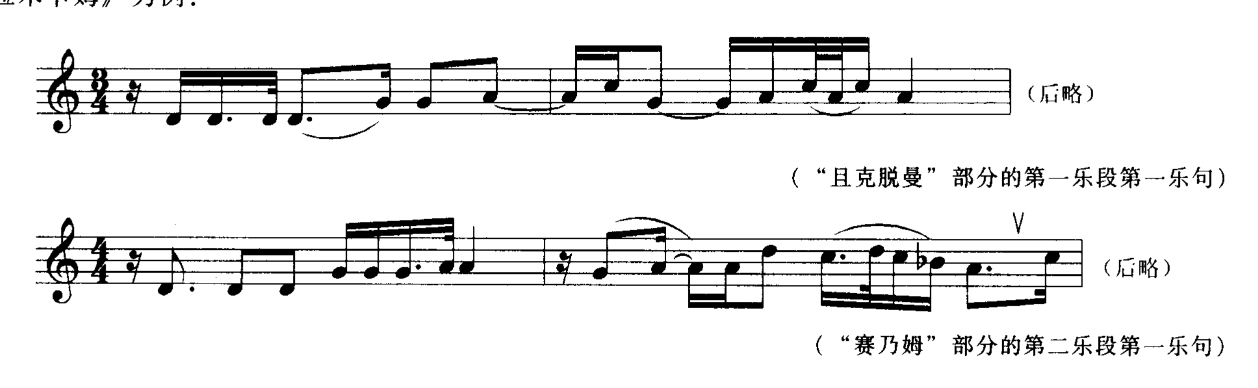


（麦盖提版）

（巴楚版）

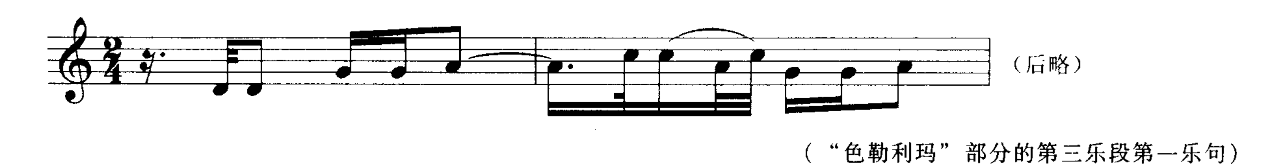
（阿瓦提版）

这个“特型音调”在《朱拉木卡姆》各个部分的声乐旋律中不断得以清楚的显示。以《阿瓦提朱拉木卡姆》为例：



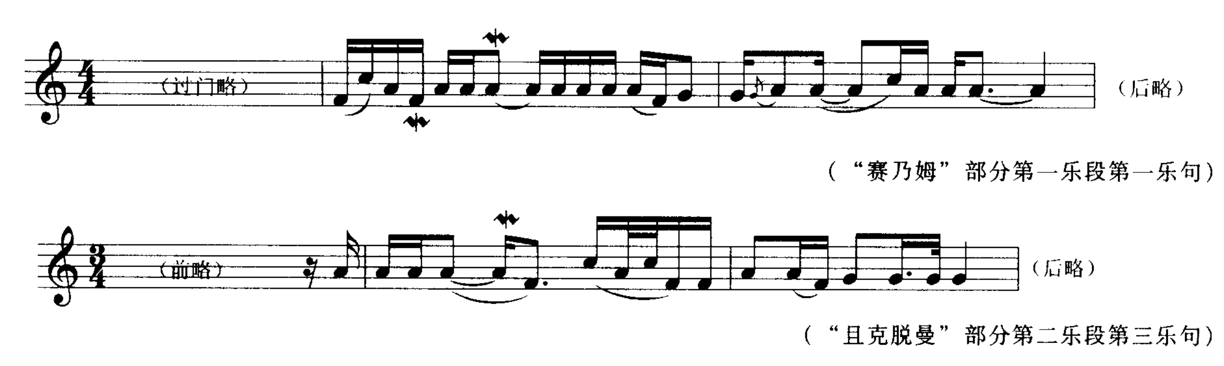
（“且克脱曼”部分的第一乐段第一乐句）

（“赛乃姆”部分的第二乐段第一乐句）



（“色勒利玛”部分的第三乐段第一乐句）
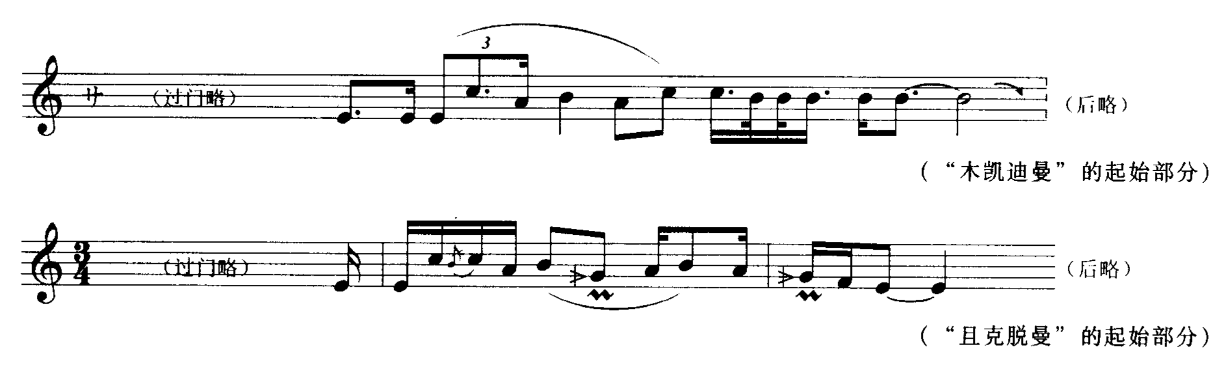
在《麦盖提朱拉木卡姆》中，还可见到五度音程的上跳和下跳：



（“赛乃姆”部分第一乐段第一乐句）

（“且克脱曼”部分第二乐段第三乐句）
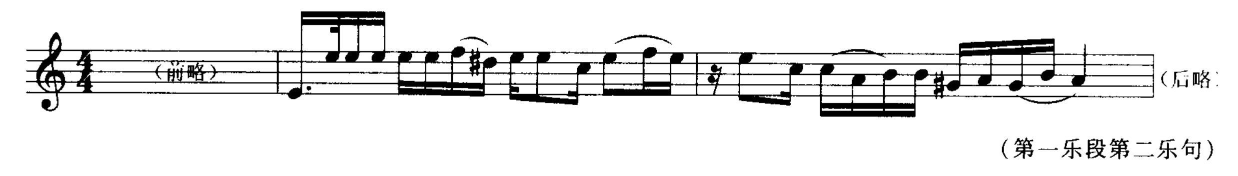
《都尕买特巴亚宛木卡姆》（巴楚县称《区尔巴亚宛木卡姆》）在各县流传的《刀郎木卡姆》中是最常见到旋律音程跳进和跳进跨度最大的一部。其中的“特型音调”就由六度上跳开始。先以麦盖提版为例：



（“木凯迪曼”的起始部分）
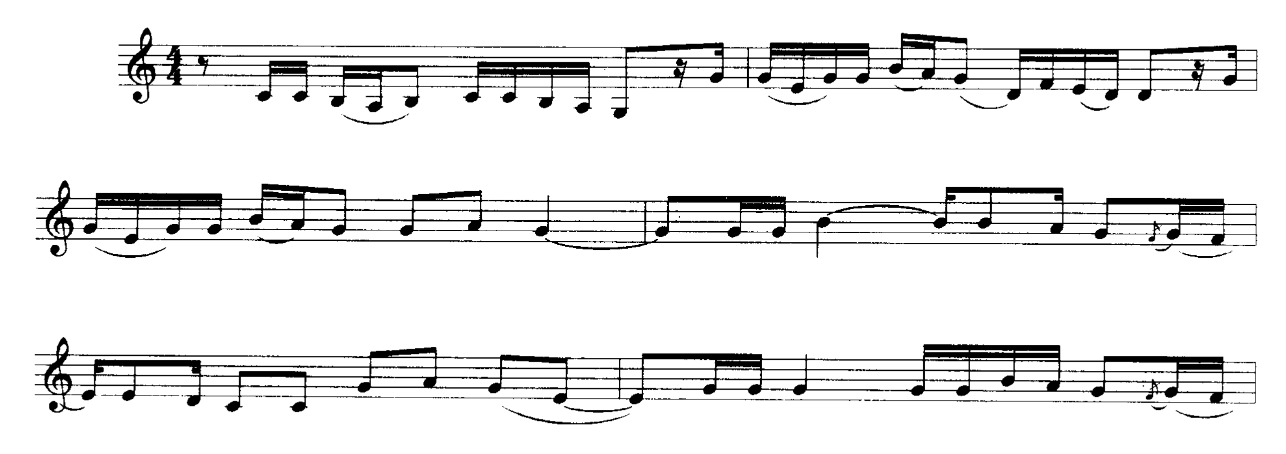
（“且克脱曼”的起始部分）
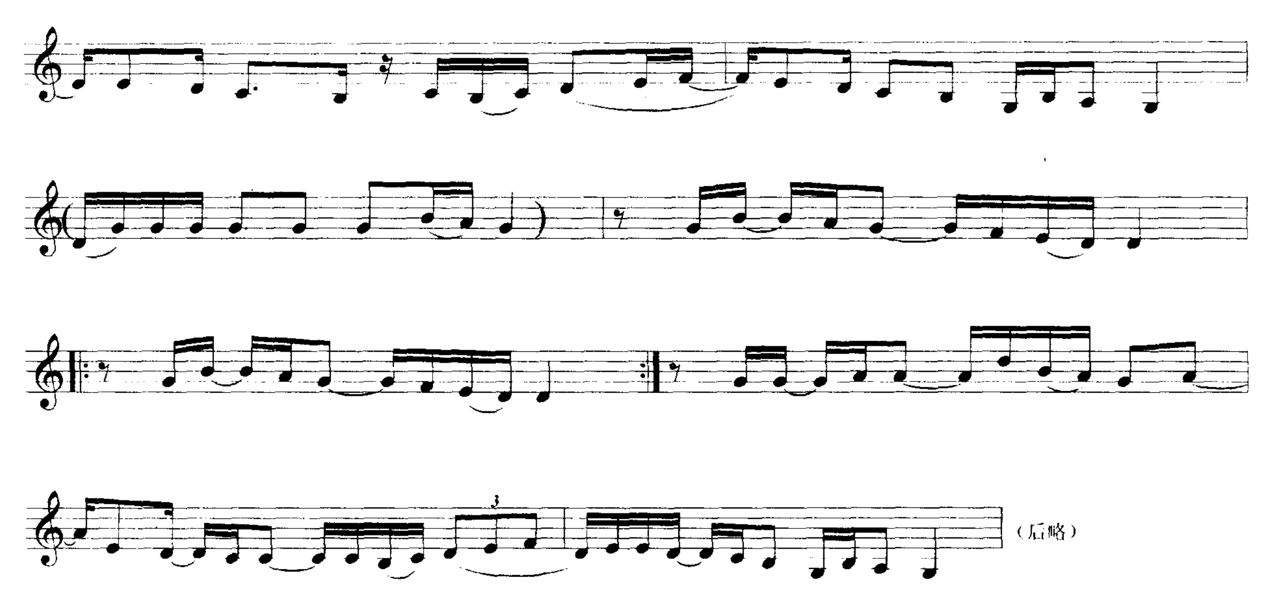
在“赛乃姆”部分，出现了八度上跳，使曲调更显激动：



（第一乐段第二乐句）

《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”部分的音域宽达十二度，跳进音程也频频出现：





由于四分中立音的出现，《刀郎木卡姆》的旋律乐音之间增加了许多新的音程式关系：

1. 处于大、小二度之间的“四分音窄二度”（150 音分左右），如>2—3、>4—5、6—d7、>5—6、3—>4、>1—2 等，这种音程在《刀郎木卡姆》中较为常见。

2. 比大二度宽的“四分音宽二度”（250 音分左右），如 4—>5、5—>6、1—>2 等，这种音程在《刀郎木卡姆》中也较为常见。

3. 比小三度窄四分之一音的“四分音窄三度”，其音分值虽然和“四分音宽二度”相同（250 音分），性质却大不一样。在《刀郎木卡姆》中这种音程见得不多，如>2—4、>6—1 等。

4. 处于大、小三度之间的“中立三度”，这是《刀郎木卡姆》中最常见、最重要的一种中立音程。如>1—3、2—>4、3—>5、>4—6、5—d7、>5—7、6—>1 等。

5. 比纯四度窄的“四分音窄四度”（450 音分左右），如>5—1、>6—2 等，这种音程在《刀郎木卡姆》中极为少见。

6. 比纯四度宽，但又不够增四度的“四分音宽四度”（550 音分左右），如 1—>4、2—>5、3—>6、4—d7、5—>1、6—>2 等，这种音程在《刀郎木卡姆》中也见得不多。

7. 比纯五度宽四分之一音的“四分音宽五度”（750 音分左右），如 5—>2、2—>6 等，这种音程主要见于麦盖提县《胡代克巴亚宛木卡姆》、巴楚县《纳瓦木卡姆》和阿瓦提县《区尔巴亚宛木卡姆》之中。
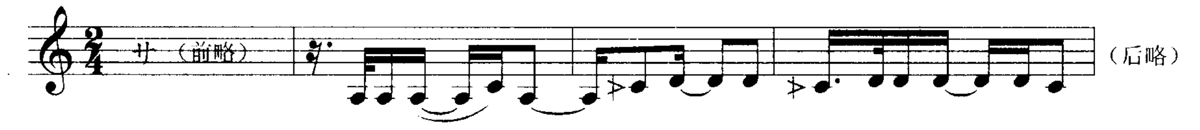
我国明代大律学家朱载堉说：“数乃死物，一定而不易；音乃活法，圆转而无穷”。[①]《刀郎木卡姆》中的情况亦是如此。上列由于各种四分中立音的出现而存在的音程，绝对不可能和上面所标的音分值完全符合。其原因有二：（一）两个乐音之间的距离与死制会有一定的差距。（二）在许多情况下，其中有一个乐音（多数为四分音）是不稳定的游移音。例如在麦盖提县、阿瓦提县的《都尕买特巴亚宛木卡姆》（巴楚县的《胡代克巴亚宛木卡姆》）和《区尔巴亚宛木卡姆》中常见的 3—5 式的“中立三度”和 5—4 式的“四分音宽二度”，其中的乐音 5 常常是一个不稳定的游移音。再如在麦盖提县的《胡代克巴亚宛木卡姆》中存在的5—2 式“四分音宽五度”中，乐音 2 也是一个不稳定的游移音，从而表现出与广东省潮州等地流行的汉民族传统音乐中相类似的“话五”现象。

据初步统计，我们这次从三个县共采集了 30 部《刀郎木卡姆》，其中有 25 部（占 83.3%）的旋律存在四分中立音，有 7 部（占 23.3%）以稳定的中立音作为全曲结音，另有 6 部（占 20%）以从四

① 见朱载堉撰、冯文慈点注《律学新说》第 44 页。人民音乐出版社 1986 年北京版。

分音向下方中立三度的运行结束全曲（˃1 — 6 或˃4 — 2）。这个比例，远高于《十二木卡姆》及维吾尔族各地方木卡姆，尤其是以稳定的中立音作为乐曲结音，只有在《刀郎木卡姆》中才能看到。

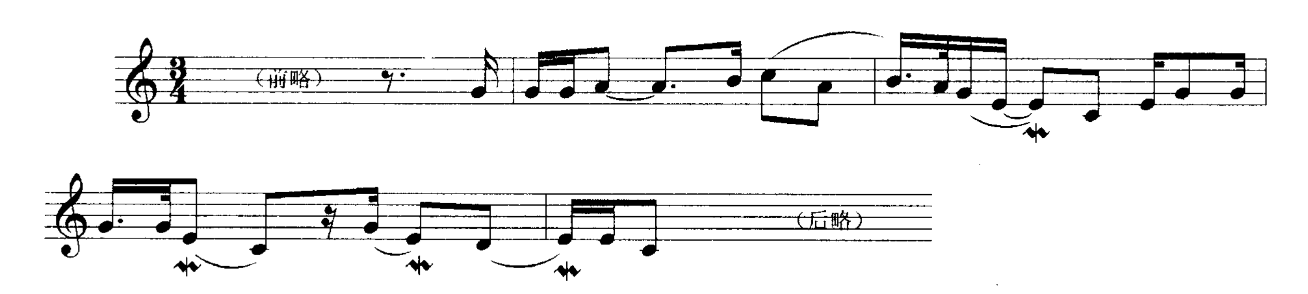
“一级多音”现象为旋律带来了本位音和四分中立音交替出现的可能，使旋律更富于变化：
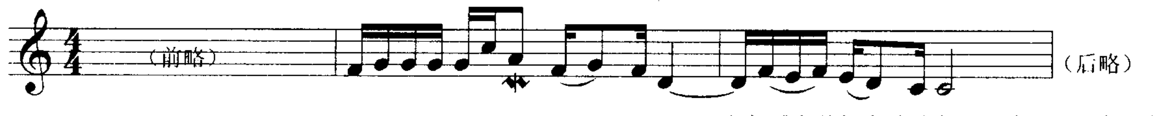


（选自《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》“色勒利玛”部分）

声乐旋律和伴奏声部同时出现本位音和四分音（如 4 与˃4、1 与˃1 等）是由于即兴性、随意性及乐器制作中的不规范性（主要指卡龙）造成的，其结果是使得总的音响更加复杂。

向下游移的乐音“3”和乐音“6”也能在多部《刀郎木卡姆》中见到。在乐调首音为“1”时，乐音“3”表现出了由大三度音程向中三度音程靠拢的倾向，乐音“6”的运动归宿大都是乐音“4”，同样可以被看作为上述向中三度靠拢的倾向：
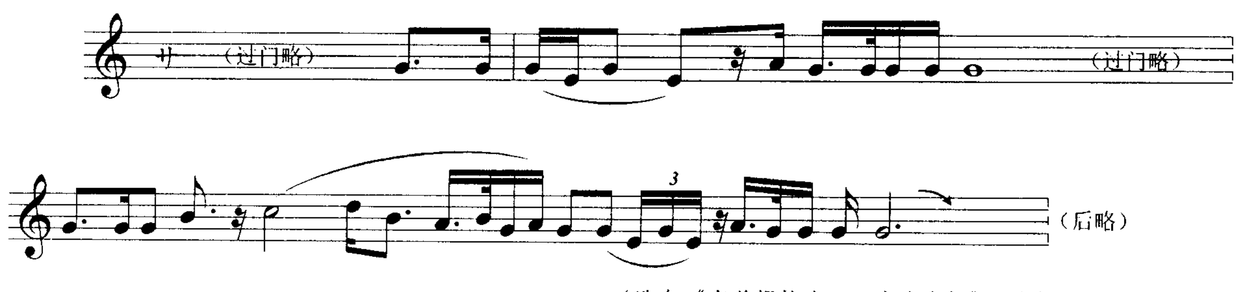


（选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”）



（选自《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”）
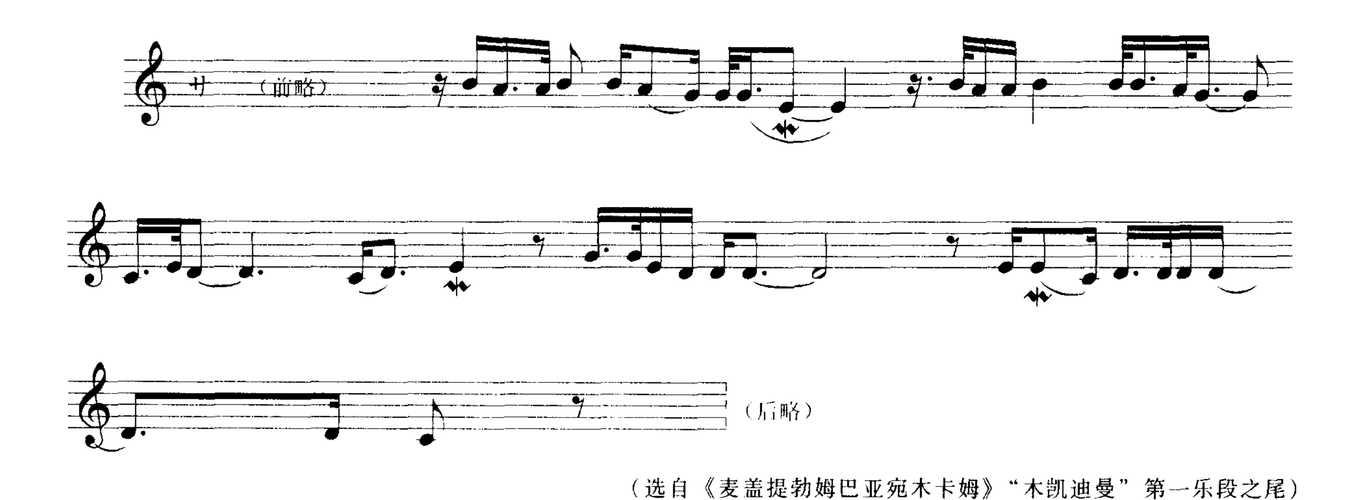
对于《刀郎木卡姆》中所存在的“五声音阶”问题，以前被有些学者所强调：“一般看来，多郎木卡姆的旋律都是由七声音阶构成，但仔细分析旋律的基本因素，不难看出其旋律骨架具有明显的五声音阶性质。”① 笔者对此却不敢苟同。

在一些《刀郎木卡姆》中，可以见到由“5 6 1 2 3”这五个乐音组成的旋律片断，但它们的前面或后面往往很快就出现“变音”：
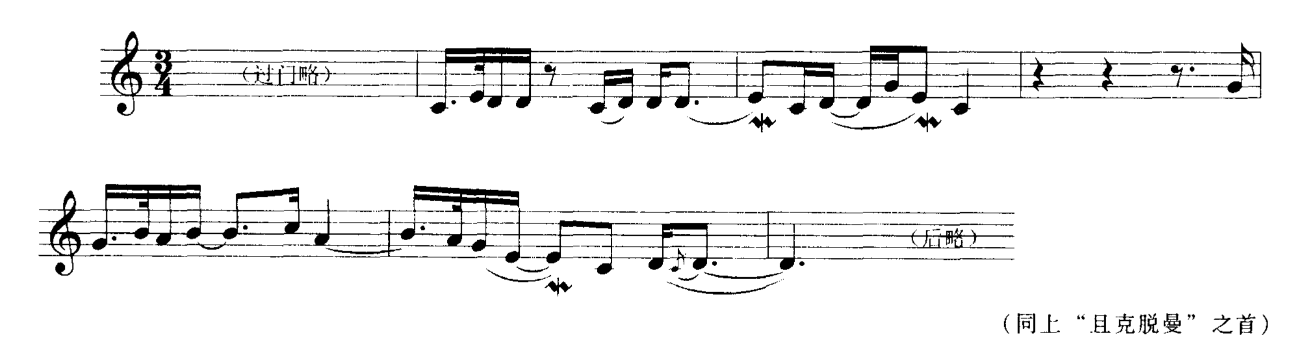


（选自《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”起始部分）
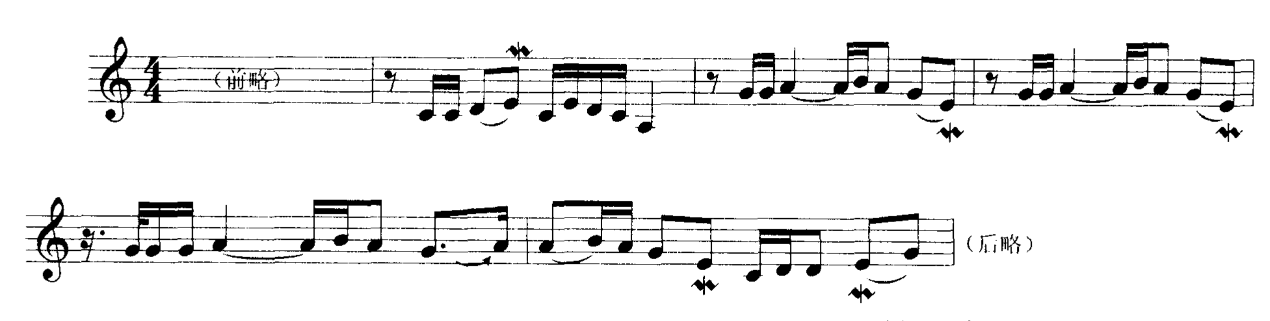
① 卢光：《多浪木卡姆音乐浅论》。载《新疆艺术》1984 年第 6 期第 4 页。



（选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”第一乐段之尾）



（同上“且克脱曼”之首）



（同上“赛乃姆”第二乐段第一乐句）

很明显，乐音“7”在这几段旋律中都不能说只处在“装饰音”的位置。因此，就不应该武断地确定其“具有明显的五声音阶的性质”。

《刀郎木卡姆》在旋法方面的另一个特点是在乐句、乐段、乐曲的结尾，常可见到结束音向上或向下的滑动，或者以一组乐音的连接造成的“流动式的结束”。这样的例子较多，读者在本书曲谱部分不难觅得。

（五）《刀郎木卡姆》在演唱和伴奏方面的特点

本次田野调查所录得的麦盖提、巴楚县版《刀郎木卡姆》的歌唱旋律大都处在高音区（小字一组的 b^1 至小字二组的 b^2 或小字三组的 c^3 甚至是 d^3）。阿瓦提版《刀郎木卡姆》的歌唱旋律虽然处在中音区（小字一组的 e^1 至小字三组的 f^2），但歌手、乐师们在听完后当即表示不满，说这是因为卡龙定弦定低了才造成的。音区高了，“歌唱”就要被“呼喊”所代替。特别是麦盖提县的歌手们，几乎是在作竭尽全力的呼号，为音乐带来了粗犷、豪放的气质。

歌手、乐师们在歌唱和弹奏乐器时，人人都全身心地投入。在大中型群众场合他们为舞蹈者伴奏、伴唱，在小型场合他们之中又有人会自动地变为舞蹈者入圈忘情地手舞足蹈。歌、乐手们之中的大部分虽然年事已高，但从来看不到他们疲惫，看不到他们无精打采的样子。

为《刀郎木卡姆》伴奏的四样乐器各自担任着不同的任务，又与歌唱旋律一起汇成一部生动的交响乐。

由“达班迪”们敲击的达普主要起“击节”的作用。

刀郎热瓦普音量宏大，右手挥拨灵活，扫弦铿锵有力、单拨干净利索，快速的短轮也被经常使用。左手时上时下地转换把位，使其音域宽过了二个八度。指板上无品位，有利于奏出各种四分音、微分音，也有利于乐手用揉、滑、颤等多种技法为乐曲增添更多的风韵。由于以上的原因，刀郎热瓦普成为“刀郎乐队”中最活跃的分子，经常担任加花、变奏出支声性旋律等任务，有时又用音型化了的音组合或者单纯的乐调骨架音配合达普强调“节奏型”。

刀郎艾捷克只有一根马尾主奏弦，左手又只用一个把位（其常用把位与京胡上的“西皮把位”相同）。可高明的“艾捷克其”却能在这一根弦上以基础音和泛音相结合的办法奏出十三个乐音，使它的音域达到十二度：

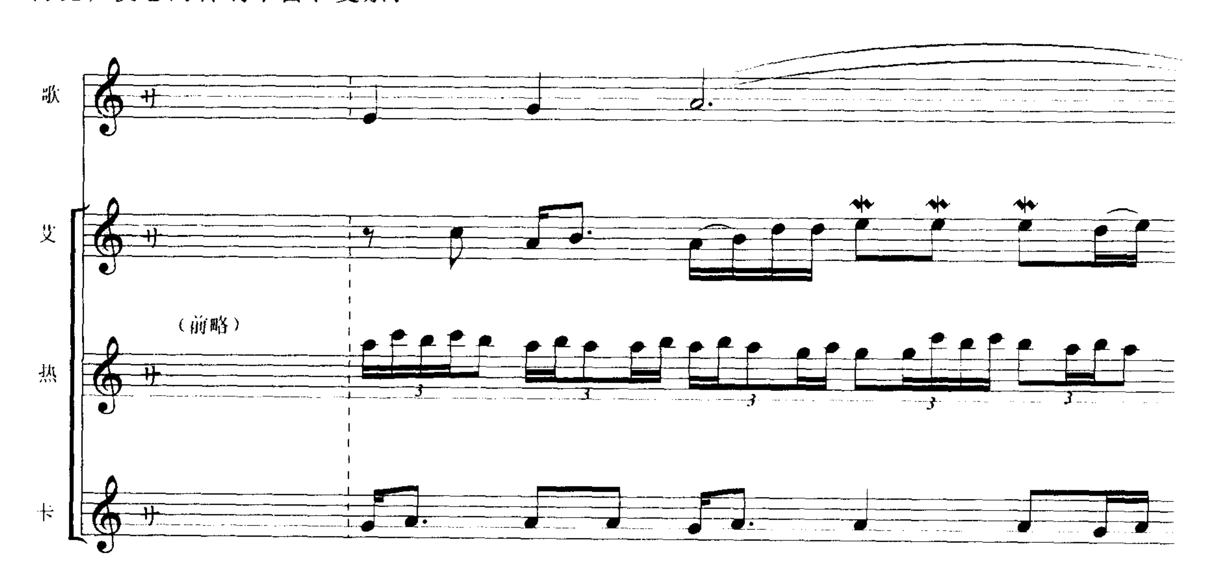
	空弦	Ⅰ指		Ⅱ指（Ⅲ指）	Ⅳ指	
		上位	下位		松位	紧位
基础音	2	3	4（$^{>}$4）	$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	7
第一个泛音		7	$\dot{1}$（$^{>}\dot{1}$）	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$^{\#}\dot{4}$
第二个泛音		3	$\dot{4}$（$^{>}\dot{4}$）	$\dot{5}$	$\dot{6}$	

（以《麦盖提丝木巴亚宛木卡姆》为例，2 = $^{\#}$f）

自如地快速奏山基础音和泛音，当然需要有熟练和高超的技巧。目前，三县高明的“艾捷克其”已所剩无几。相对来说，在“刀郎乐队”中刀郎艾捷克较多地围绕着歌唱声部，奏出支声的、有变化的旋律。但是，它虽然属拉弦乐器，却从来不用长弓奏出超过一拍的长音，而和其它乐器相结合在歌者悠扬的拖腔中奏出富有变化的复杂织体，达到“紧拉慢唱”的效果。

“卡龙其”（意为“善奏卡龙者”）右手执拨，左手执“古希塔特”gøʃtat，一种金属揉音器），在被拨奏的钢丝弦上做揉、滑、压等各种技巧。卡龙发音清脆、具有很强的穿透力，但很难快速地变换琴弦。它在“刀郎乐队”中经常用音型化了的音组合强调“节奏型”。“卡龙其”在“刀郎地区”曾经较为普遍地存在，但目前已所剩无几，后继乏人。

各部《刀郎木卡姆》的“木凯迪曼”部分是乐手们特别是“热瓦普其”发挥才能、显露技巧的最好机会。它们奏出的旋律散中有序、韵味十足。各种连音和时长时短的器乐化曲调为声乐唱腔作补充、衬托，使总的音响丰富、复杂：



歌 艾 热 卡
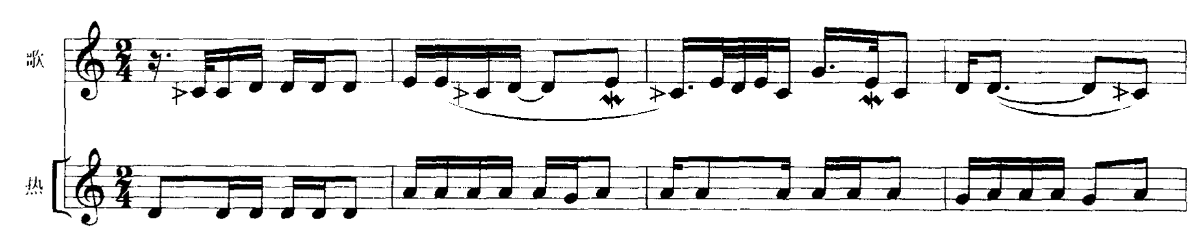
歌 艾 热 卡
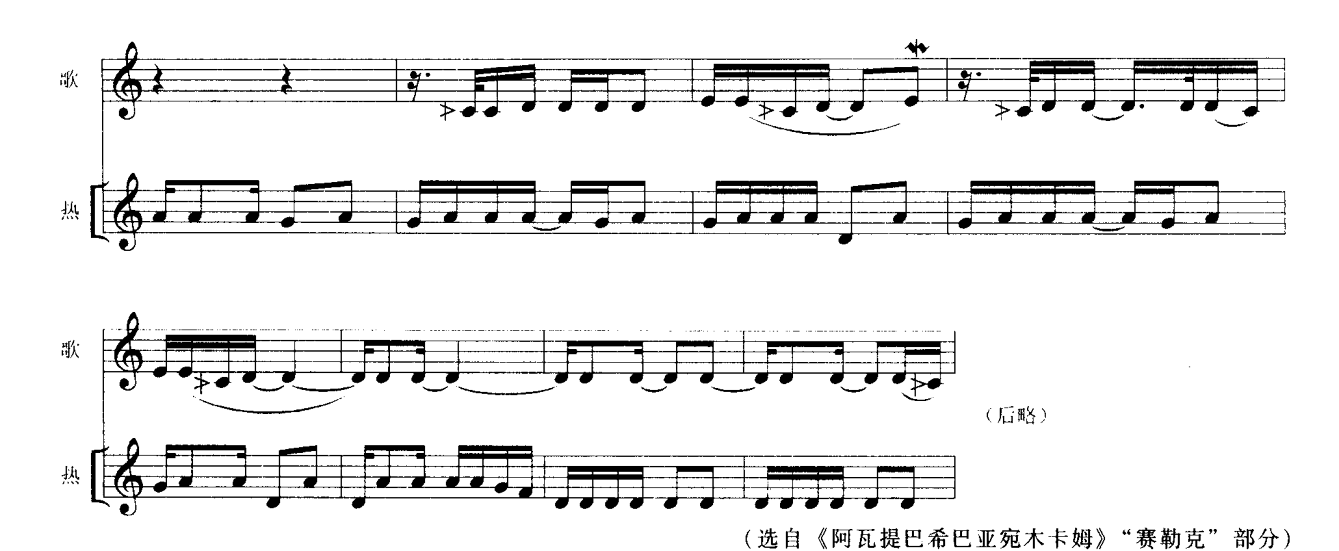
（前略）

（选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”部分）

在各部《刀郎木卡姆》的“且克脱曼”、“赛乃姆”、“赛勒克”和“色勒利玛”部分，“达班迪”们敲击着蕴于各部分之中的“节奏型”，刀郎热瓦普、刀郎艾捷克和卡龙则可以按照下列不同的手法来为歌唱伴奏：

（1）以简单的音符按照贯穿在《刀郎木卡姆》各不同部分的“节奏型”为歌唱声部打节奏。如下例中热瓦普声部所奏“2”、“5”、“6”这三个乐音都是空弦音，由它们所组成的“音组合”与“赛勒克”部分内蕴的“节奏型”相同：





（选自《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》“赛勒克”部分）

对各部《刀郎木卡姆》的“且克脱曼”部分，大多数音乐学家都以$\frac{3}{4}$节拍为之记谱，但刀郎热瓦普所奏出的“节奏型”却表现出乐曲内蕴的节奏远比一般的三拍子复杂：

歌

热 （前略）

达 大大冬 冬大大 冬 | 大大冬 冬大大 冬

歌

热

达 大大冬 0大大 冬 | 大大冬 0大大 冬 | 大大冬 0大大 冬

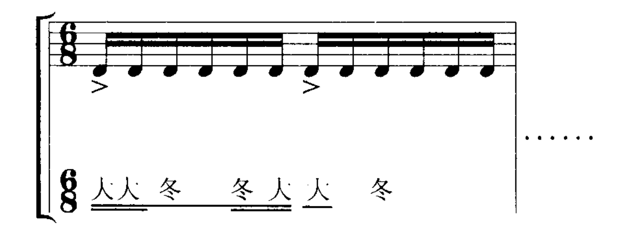
歌

热

达 大大冬 0大大 冬 | 大大冬 0大大 冬 | 大大冬 0大大 冬

（选自《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”部分）

如果按照刀郎热瓦普所奏，这一段乐曲应该以$\frac{6}{8}$来记谱：
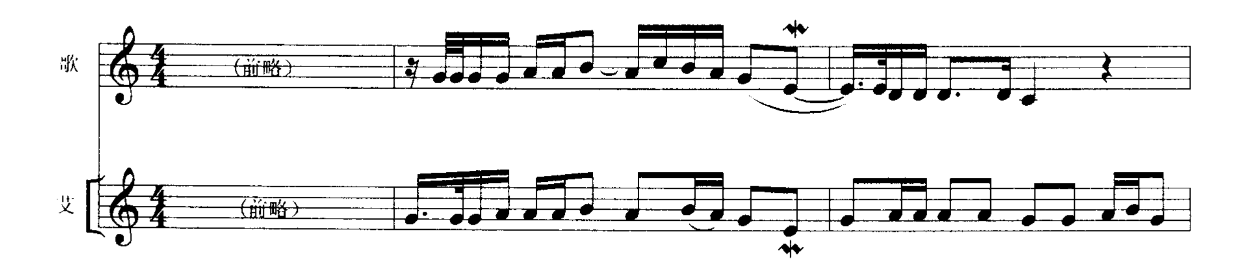


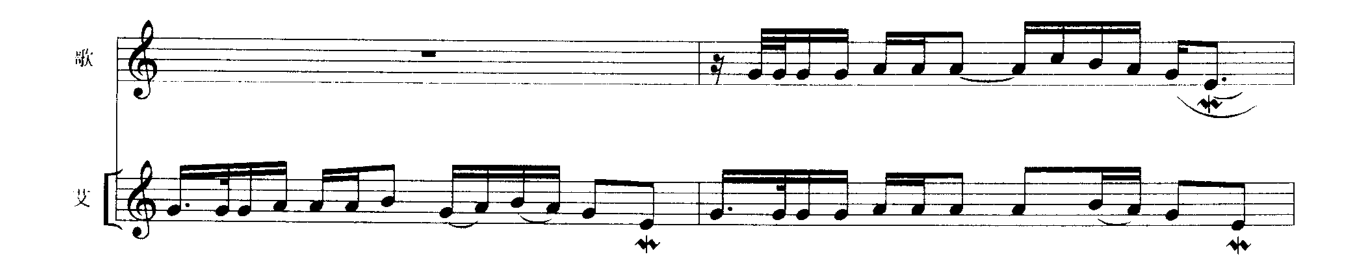
这种以两个三拍与三个两拍同时组合成六拍的情况在维吾尔等中亚各民族传统音乐中见得较多，在汉族传统音乐中也能见到。请看京剧中被称为“马腿”的锣鼓点的演奏法：
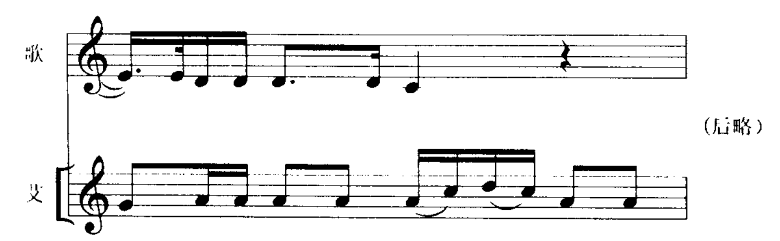
	拍号	第一小节			第二小节		
鼓	6/8	X X	X X	X X	X X	X X	X X
大锣	6/8	X	-	-	X	-	-
钹	6/8	X.	X.		X.	X.	
小锣	6/8	X X	X X		X X	X X	

读者们如果有兴趣，可以对阿赛拜疆著名歌剧《货郎与小姐》的序曲总谱进行一番研究，其中有些声部以三个两拍组合成一小节，另一些声部却以二个三拍组合成一小节，总的音响却又如此和谐。从中亚到新疆再到中原，为何普遍存在这种特殊的节拍组合，尚待我们作进一步的探研。

（2）**游离地为歌唱声部加花，时分时合，若隐若现。**如：







（选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”部分）

（3）以“音型化”的乐音组合为歌唱伴奏。如：

歌

卡
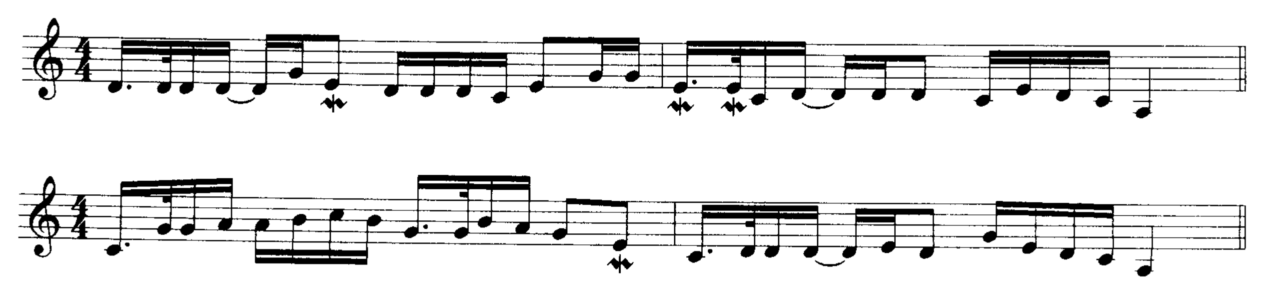
（前略）
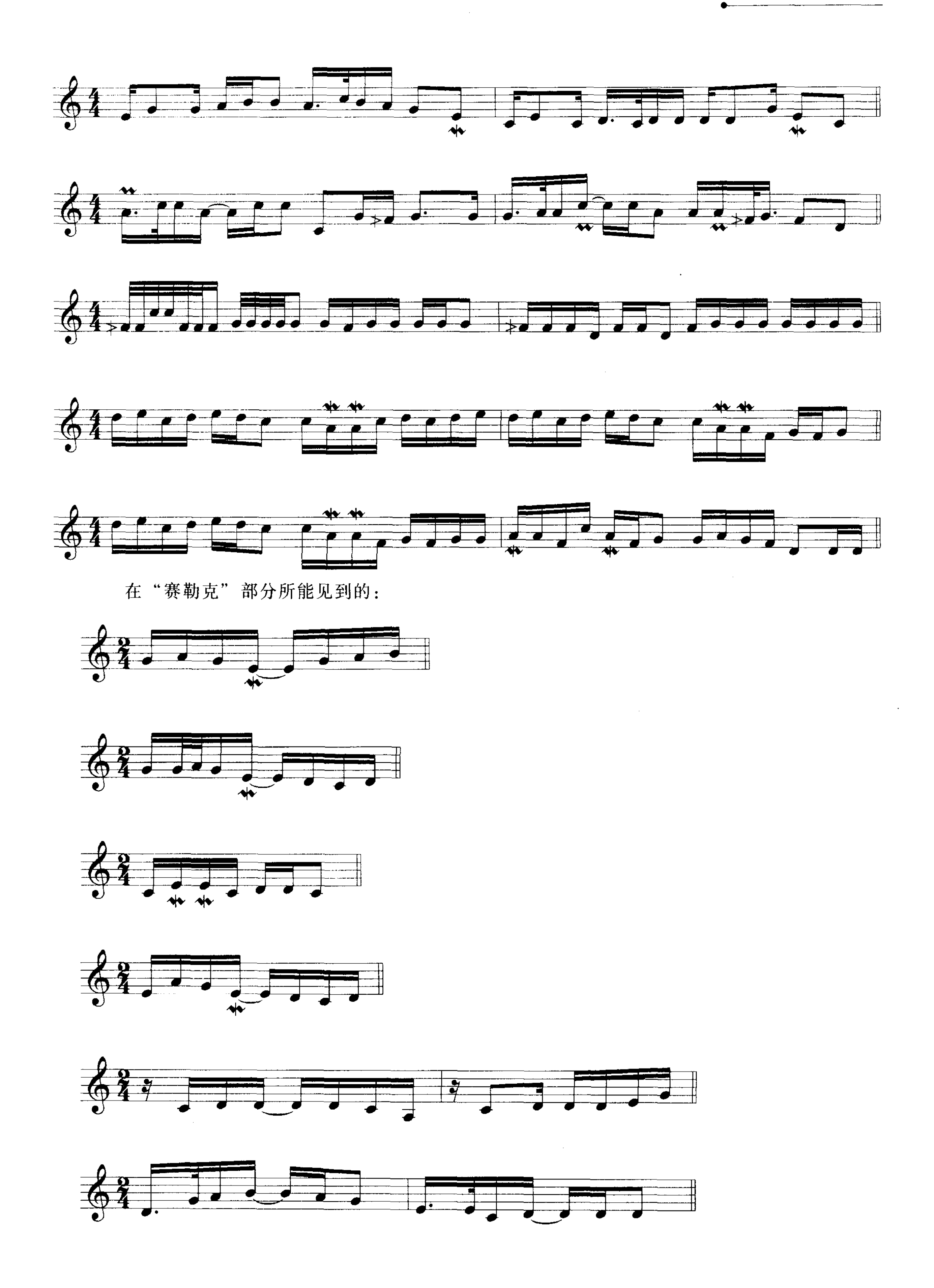
（后略）
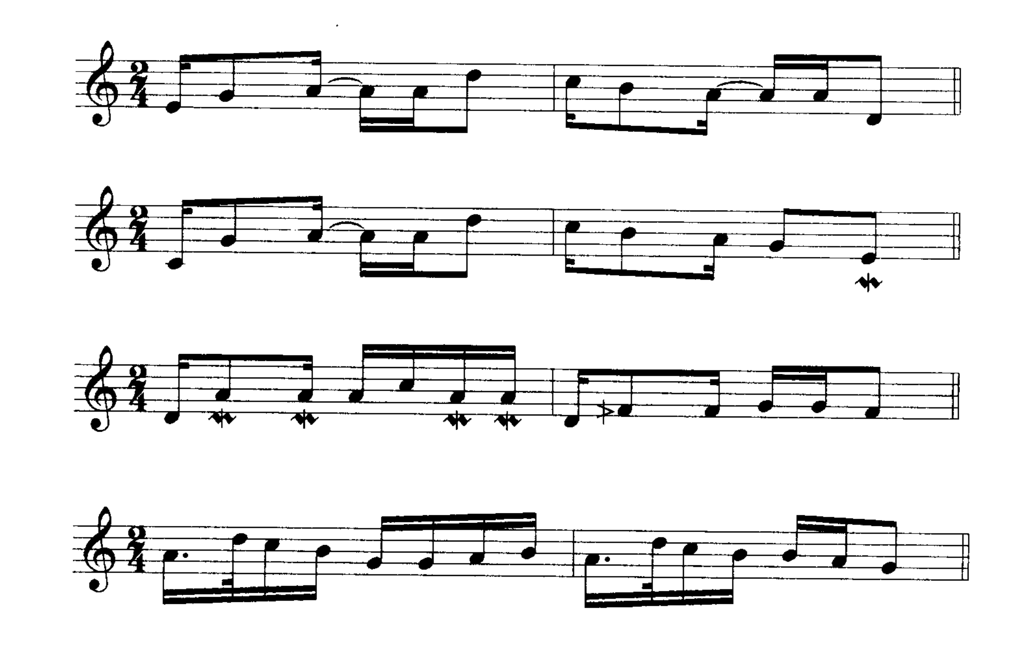
（选自《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》“且克脱曼”部分）

下面所列出的是《刀郎木卡姆》各个部分中较为常见的音型化乐音组合：
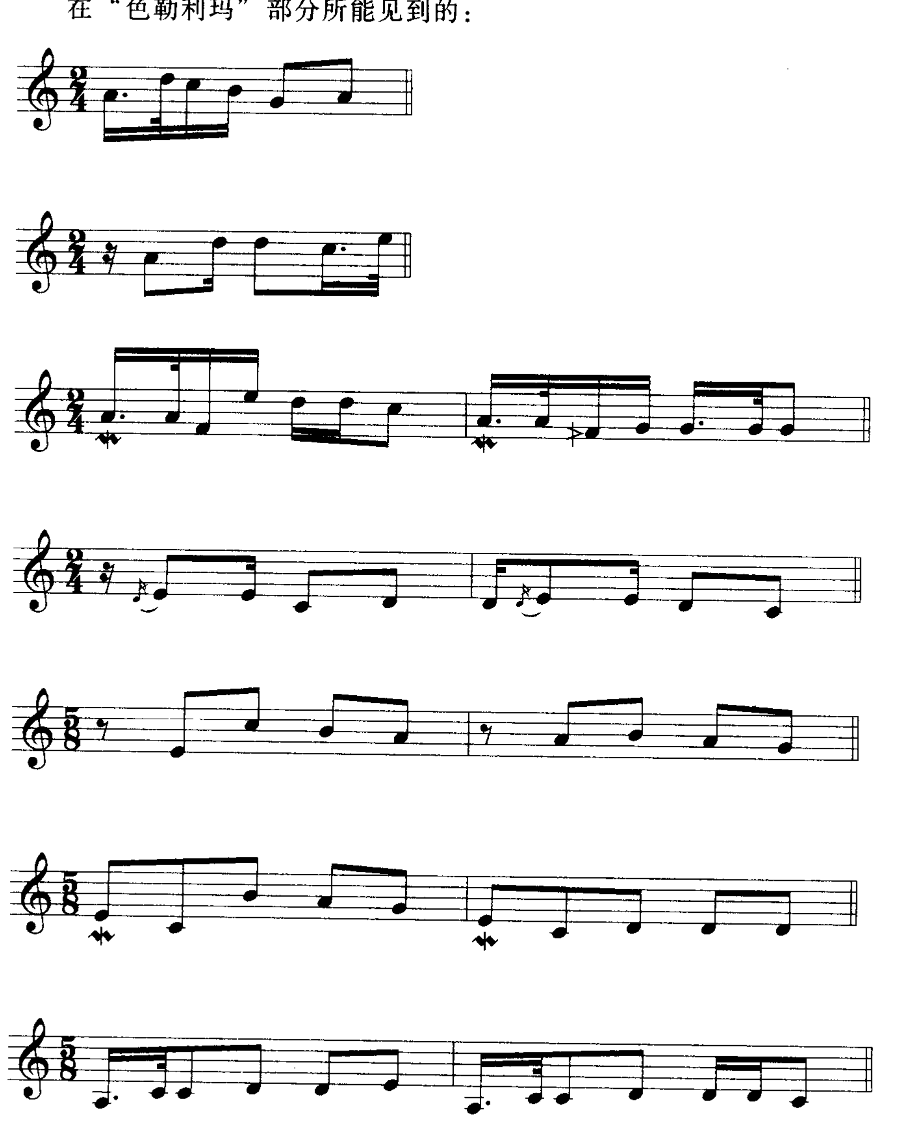
在“赛乃姆”部分所能见到的：
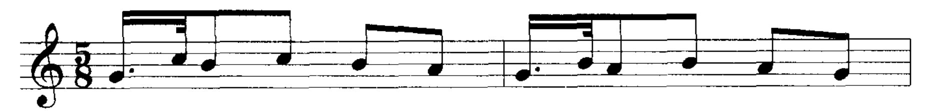



在“赛勒克”部分所能见到的：



在“色勒利玛”部分所能见到的：





在个别的《刀郎木卡姆》中，还存在着声乐旋律和器乐伴奏各在一个乐调之上的“多调性”现象：

歌声

热瓦普

（后略）

（选自《巴楚孜尔巴亚宛木卡姆》）

因为“乃额曼其”在每一次表演中都能即兴地奏出各不相同的鲜活的“节奏型”，上文所列的这一些必然是挂一漏万。《刀郎木卡姆》的音乐实际告诉我们，民间艺人们具有着无限的音乐创造能力，各民族传统音乐中蕴藏着大量的、尚未为我们所知的音乐发展、变化规律，有待我们去寻觅、去探求。

九、有关《刀郎木卡姆》的初步比较

比较研究，是音乐研究行之有效的手段。只有通过比较，某一种音乐的形态特点、艺术特色及其文化内涵才能够得到清楚的凸现。本节将通过《刀郎木卡姆》和《十二木卡姆》、《哈密木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》之间的比较，更为准确地寻觅其音乐形态特点、艺术特色和文化内涵，并就它们之间的相互关系问题发表一己管见。

对于《刀郎木卡姆》和其他各类维吾尔木卡姆的关系，一些学者曾发表过不同的意见：“它（指《刀郎木卡姆》——引者注）与喀什一带流传的《十二木卡姆》迥然不同，尤其在结构和旋

律方面，更为明显。”[1]

“在罗布泊湖畔、哈密山区和塔里木盆地广为流传的多郎和哈密木卡姆，则是支撑《十二木卡姆》的古老躯干。”[2]

“多兰民间音乐中所显示的阿尔泰语系北方诸民族和部落的音乐特征，以及其高亢的音调、近于嘶哑的唱法等，都显示出具有漠北草原牧猎民族的音乐风格与特点。虽然多兰音乐也曾受到公元7世纪前新疆南部土著部族音乐的影响，吸收有近代维吾尔族的音乐营养，但它与新疆南部喀什、库车地区维吾尔族民间音乐，既有某些共同之处，又存在明显的差异。”[3]

上列各位学者观点之间的差距是显而易见的。事实到底是怎样的呢？我想只有通过比较研究才能找到答案。

《十二木卡姆》是维吾尔族木卡姆中影响最大、流传最广、具有代表意义者。由于篇幅长大、结构复杂、富于变化，对《十二木卡姆》音乐形态的研究具有相当的难度，本文中关于《十二木卡姆》音乐特点的提法也难免失之偏浅。《哈密木卡姆》经过重新整理后由人民音乐出版社出版，本文中有关《哈密木卡姆》的分析既以该版本乐谱为据。对于《吐鲁番木卡姆》，笔者虽然从20世纪80年代起就给予了关注，但由于手头掌握的音响和乐谱不全，所发表的观点也难全面，需祈请读者见谅。

各类维吾尔木卡姆均为融歌、舞、乐于一体的套曲，但在篇幅、体裁和结构方面又都有一些不同：

《十二木卡姆》篇幅最为长大。《十二木卡姆》中的每一部木卡姆都包括“穹乃额曼”（tʃoŋnɛßɛ 意为“大曲”）、“达斯坦”（dastan，此处意为“叙事套曲”）和“麦西热甫”（mɛʃrɛp，此处意为“歌舞套曲”）三大部分。就音乐体裁而言，《十二木卡姆》包括叙诵歌曲、叙事歌曲、器乐曲、歌舞曲四类。其中的乐曲（特别是叙诵歌曲）篇幅偏长，有的甚至长达9乐段。

《吐鲁番木卡姆》篇幅也较为长大，其中包含叙诵歌曲和歌舞曲这两种不同体载的音乐。除丝竹相伴歌唱之外，民间还存在着一种以苏乃依主奏旋律，三对纳格拉、一只冬巴克（dumbaq，大型铁鼓）击节相伴的鼓吹乐表演形式。

《哈密木卡姆》总的篇幅也较为长大，但其中的每一首乐曲的篇幅却都偏于短小，最短的甚至只包含上、下两句短乐句。除散板序唱外，乐曲都属于歌舞曲体载。

《刀郎木卡姆》的篇幅相对偏小，其中的每一部都显得紧凑、统一。除“木凯迪曼”（即“散板序唱”）部分之外，《刀郎木卡姆》中的乐曲也都属于歌舞曲。

在《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《刀郎木卡姆》中，都可以见到[横]的“结构模式”、“节拍节奏模式”和[纵]的“乐调模式”。也就是说《十二木步姆》、《吐鲁番木卡姆》和《刀郎木卡姆》中的每一部的结构和其中每一首乐曲的节拍、节奏都遵循着一定之规，而在每一部《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》和《刀郎木卡姆》中，又都可以见到主要乐调和音乐主题的贯穿。

《哈密木卡姆》的结构为：“歌舞曲连缀体”。在大多数《哈密木卡姆》中，只能在局部见到乐调、曲调的贯穿，板式变化的顺序不固定。

上文已经说过，每一部《十二木卡姆》中的第一大部分被称为“穹乃额曼”，意译即为“大曲”。将它的结构及其中每一首乐曲内蕴的节拍、节奏型与《吐鲁番木卡姆》、《刀郎木卡姆》列表进行比较，将有利于我们清楚地认识三者之间的关系：

---

① 卢光：《多郎木卡姆音乐浅论》，载《新疆艺术》1984年第6期第1页。

② 阿不都秀库尔·穆罕默德·依明：《论维尔古典音乐“十二木卡姆”》（杨金祥译），载《丝绸之路乐舞艺术》第40页。

③ 关也维：《从音乐民族学的角度试探“多兰”及其音乐》，载《新疆艺术》1988年第5期第21页。

《十二木卡姆》"穹乃额曼"部分的结构模式			《吐鲁番木卡姆》的结构模式			《刀郎木卡姆》的结构模式		
乐曲名称	速度	节拍、节奏型（板式）	乐曲名称	速度	节拍、节奏型（板式）	乐曲名称	速度	节拍、节奏型（板式）
木凯迪满	慢板	散板	艾再勒	慢板	散板	木凯迪曼	慢板	散板
太孜	慢板	$\frac{3}{4}$ 大·大 大大 冬｜冬 0大 冬‖	巴希且克特（脱库孜且克特）	慢板	$\frac{3}{4}$ 大·大 大大 冬｜大·大 冬大 冬‖	且克脱曼	慢板	$\frac{3}{4}$ 大大冬 冬大大 冬‖或 0大冬 冬冬 大‖
怒斯赫	慢板	$\frac{6\frac{1}{2}}{4}$ 大大大 大大 冬 冬·大 大·大 大大大大 大大冬｜或 $\frac{4}{4}$ 大大大 大大大 冬 冬冬‖	亚郎且克特	慢板	$\frac{5}{4}$ 大大大大 冬 大·大 大冬 冬‖或 $\frac{3}{4}+\frac{3\frac{1}{2}}{4}$ （大）｜大大大 大大大 冬·大 大大大 大大大 冬大 冬·大‖			
木斯塔扎特	中慢	$\frac{5}{4}$ 冬 冬·大 大 大 大‖或 $\frac{3}{4}+\frac{2}{4}$ 大·大大大 冬大大｜大·大 大冬 冬‖						
朱拉	慢板	$\frac{4}{4}$ 冬大大 冬大大 冬冬大 大‖	朱罗	中慢	$\frac{4}{4}$ 冬大大 0大 冬 大大‖	赛乃姆	中板	$\frac{4}{4}$ 冬大大 冬大大 冬冬 大‖
赛乃姆	中慢	$\frac{2}{4}$ 冬·大 0大｜冬 冬大‖	赛乃姆	中快至快板	$\frac{2}{4}$ 冬·大 冬大｜冬大大 冬大‖	赛勒克	小快板	$\frac{2}{4}$ 冬·大 0冬大‖
穹赛勒克	中快	$\frac{5}{8}$ 冬大大 冬大	纳孜尔孔	快板	$\frac{2}{4}$ 冬 冬｜冬大 冬‖ 冬大大 冬大｜冬大 冬大‖	色勒利玛	快板	$\frac{5}{8}$ 冬 大 冬‖或 $\frac{2}{4}$ 冬·大 冬‖
克其克赛勒克	中慢	$\frac{2}{4}$ 冬·大 大大｜冬冬冬冬 大‖						
太喀特	中快	$\frac{6}{8}$（冬）｜冬·大冬 大·大冬‖ 最后以数板结束	赛勒凯（苛希冬）	中慢	$\frac{2}{4}$ 冬 大大｜冬 大‖			

在上表中所列的各个段落中，《十二木卡姆》、《刀郎木卡姆》中的"木凯迪满（曼）"和《吐鲁木卡姆》中的"艾再勒"相近，《十二木卡姆》中的"太孜"和《吐鲁番木卡姆》中的"巴希且克脱"（也称《托库孜且克脱》)、《刀郎木卡姆》中的"且克脱曼"相近，《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》中的"朱拉"（或因发音的变异而被音译为"朱鲁"）和《刀郎木卡姆》中的"赛乃姆"相近，《吐鲁番木卡姆》中的"赛乃姆"与《刀郎木卡姆》中的"赛勒克"相近，《十二木卡姆》中的"穹赛勒克"又和《刀郎木卡姆》中的"色勒利玛"相近。从总的结构来说，可不可以认为《刀郎木卡姆》是《十二木卡姆》"穹乃额曼"部分及《吐鲁番木卡姆》的简化，或者说《吐鲁番木卡姆》和《十二木卡姆》"穹乃额曼"部分是《刀郎木卡姆》的扩大或再扩大呢？

在《十二木卡姆》中尤其是在"达斯坦"和"麦西热甫"部分，经常可以见到$\frac{5}{8}(\frac{3+2}{8})$、$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$、$\frac{9}{8}(\frac{3+6}{8})$等复合节拍，还常见到其中的三拍二连音、四连音及其变体：

$\frac{5}{8}(\frac{3+2}{8})$ 冬·大大大 冬大 ｜冬冬（2） 冬大 ‖

$\frac{7}{8}(\frac{3+4}{8})$ 冬·冬 大 ｜冬冬（2）冬大 ‖

冬 大大 大大 大大 | 冬冬 大 0 ‖

$\frac{9}{8}$($\frac{3+6}{8}$) 冬冬 大大 大大 大大 | 冬 大大 冬大 大 0 ‖

而在《吐鲁番木卡姆》和《刀郎木卡姆》中，很少见到这样的复合节拍及这些特殊的节奏型（只有《刀郎木卡姆》的“色勒利玛”段落例外，因前文已作详述不再重复）。

《哈密木卡姆》的结构属“歌舞曲连缀体”，其中纵的“乐调模式”和横的“结构模式”、“节拍节奏模式”都不很清晰、不很严格，甚至不存在固定的板式变化序列。但是，在每部《哈密木卡姆》的各首乐曲中也使用着多种节拍和节奏型：

$\frac{2}{4}$,$\frac{4}{4}$节拍：冬 冬大 ‖

冬·大 冬 ‖

冬大大 冬大 ‖

冬·大 冬大 ‖

冬 大大 | 冬 大 ‖

冬 冬 大 冬 大 ‖

冬·大 冬大 | 冬冬 大 ‖

冬·大 冬大 | 冬大大 冬大 ‖

冬大 大大 | 冬大 大 ‖

冬大大 冬大 | 大 冬冬 ‖

冬·大 冬 大 | 冬 冬 大 冬大 ‖

冬·大 冬 大 | 冬 冬 大 大大 ‖

冬 大大 冬 大 | 冬 冬 大 大 ‖

冬 大大 冬大 大 | 冬大 大大 冬大 大 ‖

$\frac{5}{8}$节拍：冬大大 冬大 ‖

冬大大 冬 ‖

大0 大冬0 ‖

冬.大大 大 | 冬大大大 大 ‖

大0 大冬0 | 冬 0大 0大 ‖

$\frac{7}{8}$节拍：冬 大 大 大 ‖

冬.大 大 ‖

冬 大 冬大 ‖

$\frac{3}{8}$节拍：冬大大 | 冬大0 ‖
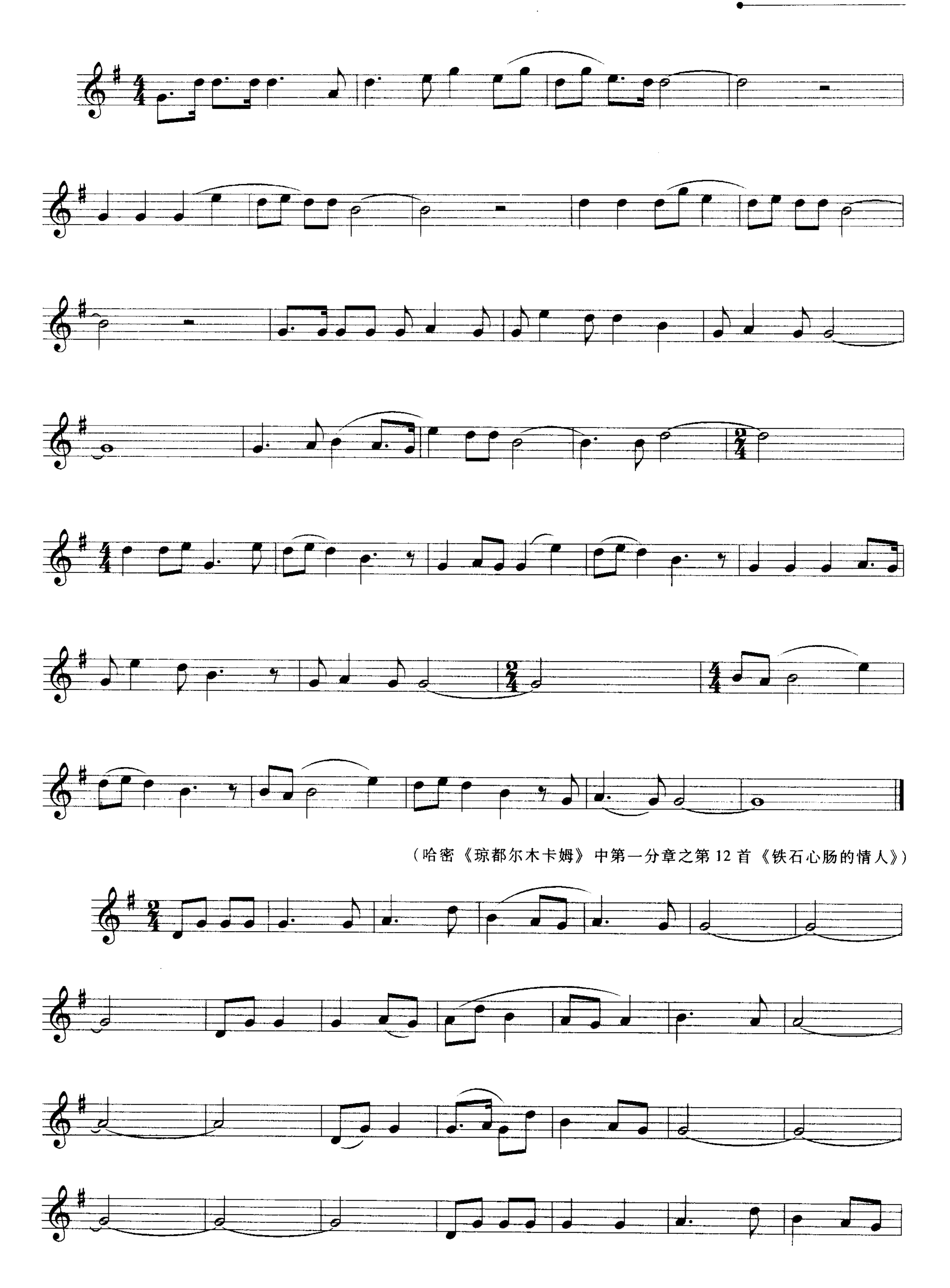
不难看出，《哈密木卡姆》中$\frac{2}{4}$，$\frac{4}{4}$节拍的节奏型有不少与《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》、《刀郎木卡姆》中的“朱拉”、“赛乃姆”、“赛勒克”节奏型相近，$\frac{5}{8}$节拍节奏型中又有一些和《刀郎木卡姆》中的“色勒利玛”、《十二木卡姆》中的“穹赛勒克”节奏型相近。

几类维吾尔木卡姆的唱词都以表现男女情爱、告诫人生哲理、诉说悲痛苦难为主要内容，但《十二木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》却在填唱民间歌谣的同时，比例不同地选用着中亚古典诗人所创作的诗词，而《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》所填唱的则全部是广泛流传在维吾尔民间的押韵短诗“苛夏克”。
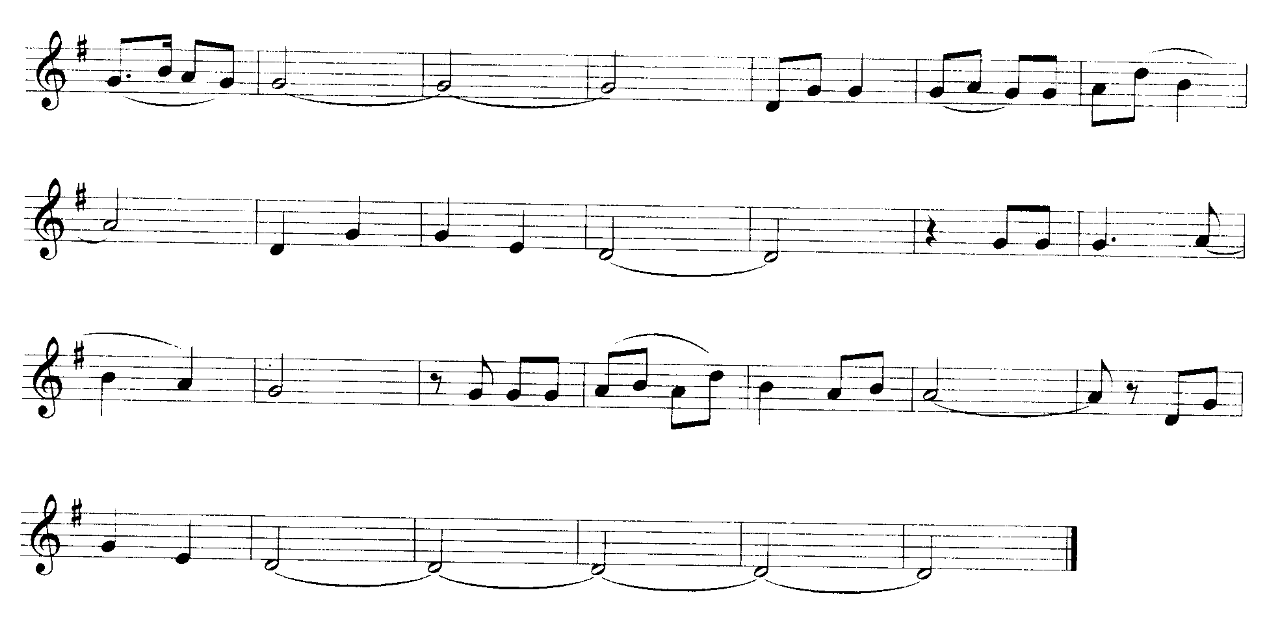
在乐律、乐调方面，几类维吾尔木卡姆中的情况也不尽相同。

《哈密木卡姆》共包括12套、19个分章，计258首乐曲。其中乐音“4、7”均不出现，仅以“1、2、3、5、6”五个乐音构成者62首，占总乐曲数的24%；未出现乐音“7”，由“1、2、3、4、5、6”这六个乐音构成者58首，占总数的22.5%；未出现乐音“4”，由“1、2、3、5、6、7”这六个乐音构成者59首，占总数的22.9%；由“1、2、3、4、5、6、7”这七个乐音构成者79首，占总数的30%。由此可见，相近于汉族和我国北方牧猎民族传统音乐中较大量存在的只含乐音“1、2、3、5、6”的所谓“五声调式”，在《哈密木卡姆》中比较多见。

只含“1、2、3、5、6”这五个乐音的乐曲多数以乐音“1”或“5”为乐曲结音：
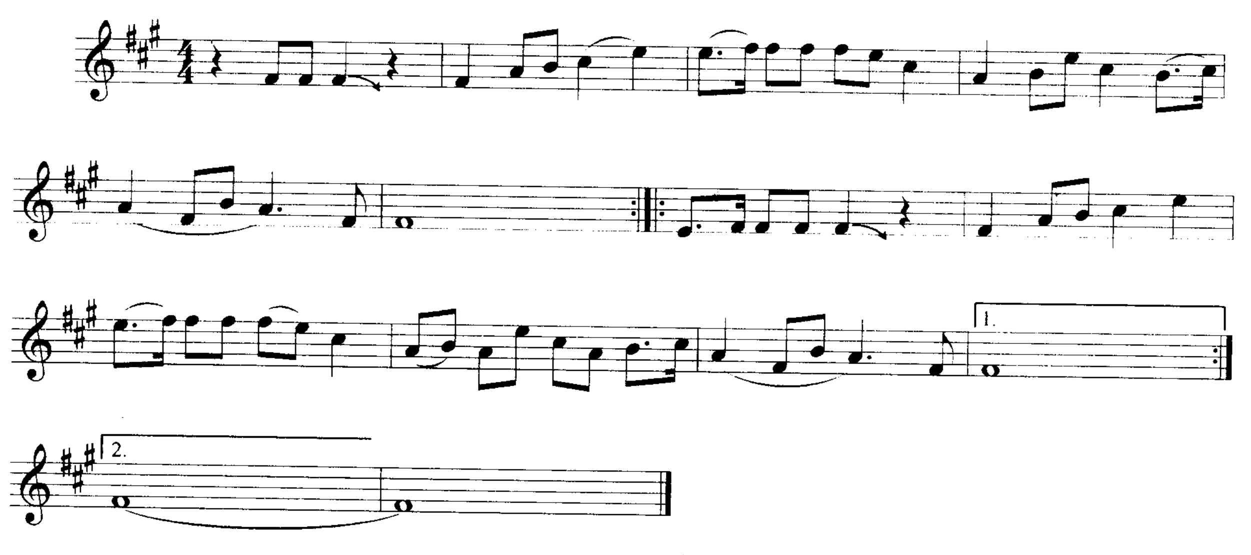


（哈密《琼都尔木卡姆》中第一分章之第 12 首《铁石心肠的情人》）
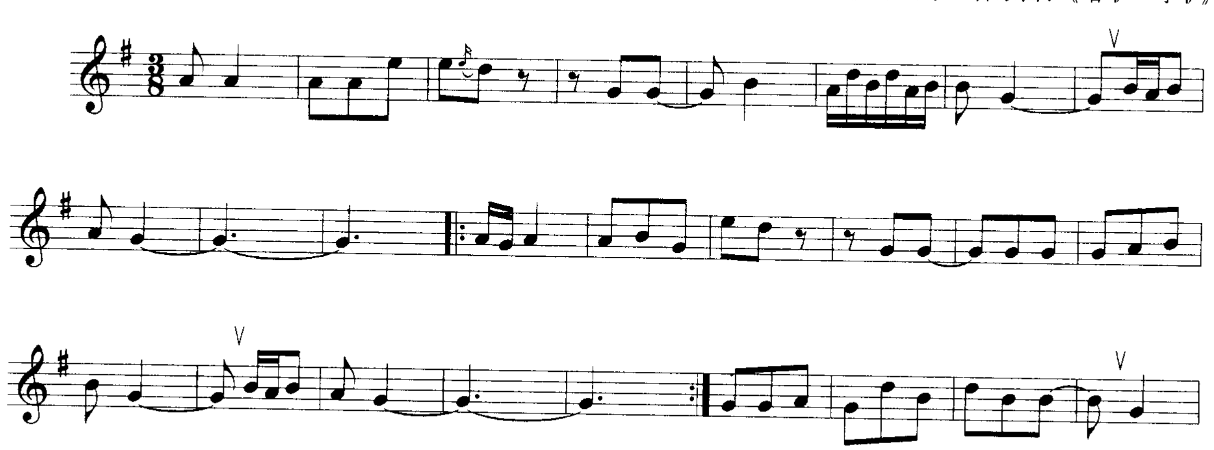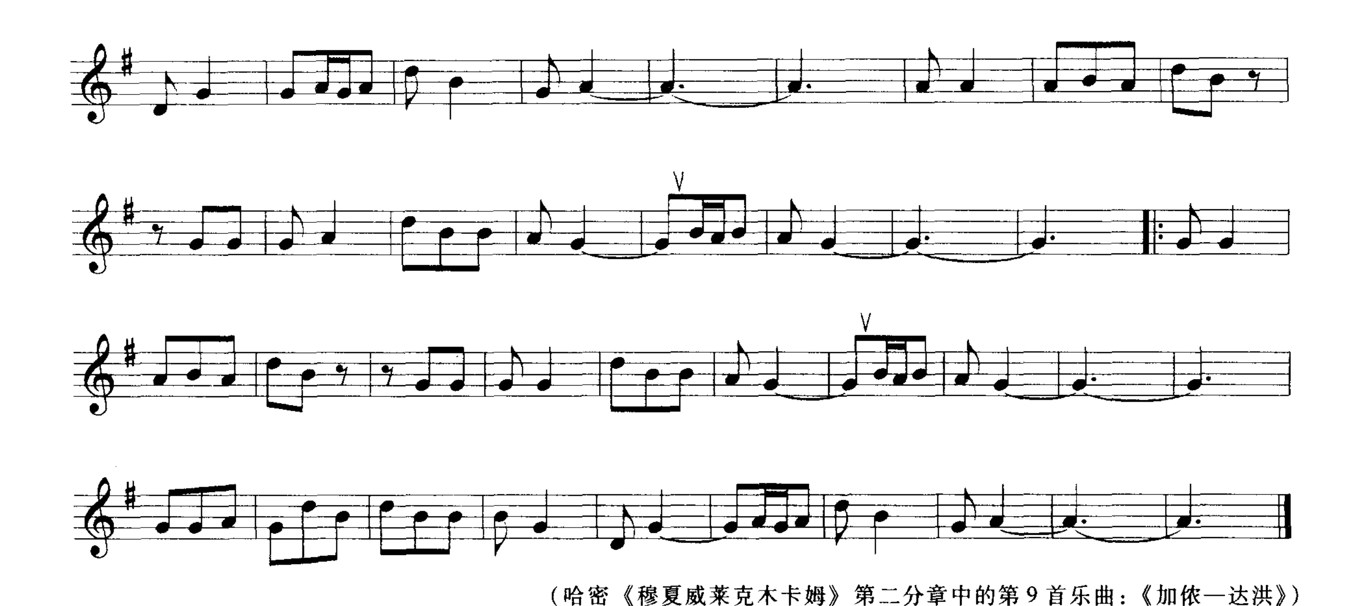


（哈密《切比亚特木卡姆》第二分章中的第4首乐曲《这是我的命运》）

也有个别的以乐音“6”或“2”为乐曲结音：



（哈密《拉克木卡姆》中的第8首乐曲：《哈咿·呼咿》）





（哈密《穆夏威莱克木卡姆》第二分章中的第 9 首乐曲：《加依一达洪》）

《十二木卡姆》的乐调十分复杂。限于篇幅，对于其中的每一部木卡姆，我们只能介绍占据主要地位的一种乐调，这种乐调往往有变化地贯穿于这部木卡姆的始终。

《拉克木卡姆》中的主要乐调：

[5̣] 6̣ 7̣ 1 2 3 4 5

《且比亚特木卡姆》中的主要乐调：

[1] 2 3 4 5 6 7 i̇

《木夏吾莱克木卡姆》中的主要乐调：

[6̣] 7̣ 1 [2] 3 4 #4 5 6

《恰尔尕木卡姆》中的主要乐调：

[3] 4 5 >5 6 7 i̇ 2̇ >2̇ 3̇

《潘吉尕木卡姆》中的主要乐调：

[1] 2 3 (3) 4 5 6 7 i̇

《乌孜哈勒木卡姆》中的主要乐调：

[6̣] 7̣ 1 2 3 4 #4 5 6

《艾介姆木卡姆》中的主要乐调：

[5̣] 6̣ (>6̣.) 7̣ [1] 2 (>2) 3 4 5

《乌夏克木卡姆》中的主要乐调：

[7̣] 1 2 >2 3 4 5 >5 6 7

《巴雅特木卡姆》中的主要乐调：

[7̣] 1 2 >2 3 4 5 >5 6 >6 7

《纳瓦木卡姆》中的主要乐调：

[5̣] 6̣ >6̣ [7̣] 1 2 >2 3 4 5

《西尕木卡姆》中的主要乐调：
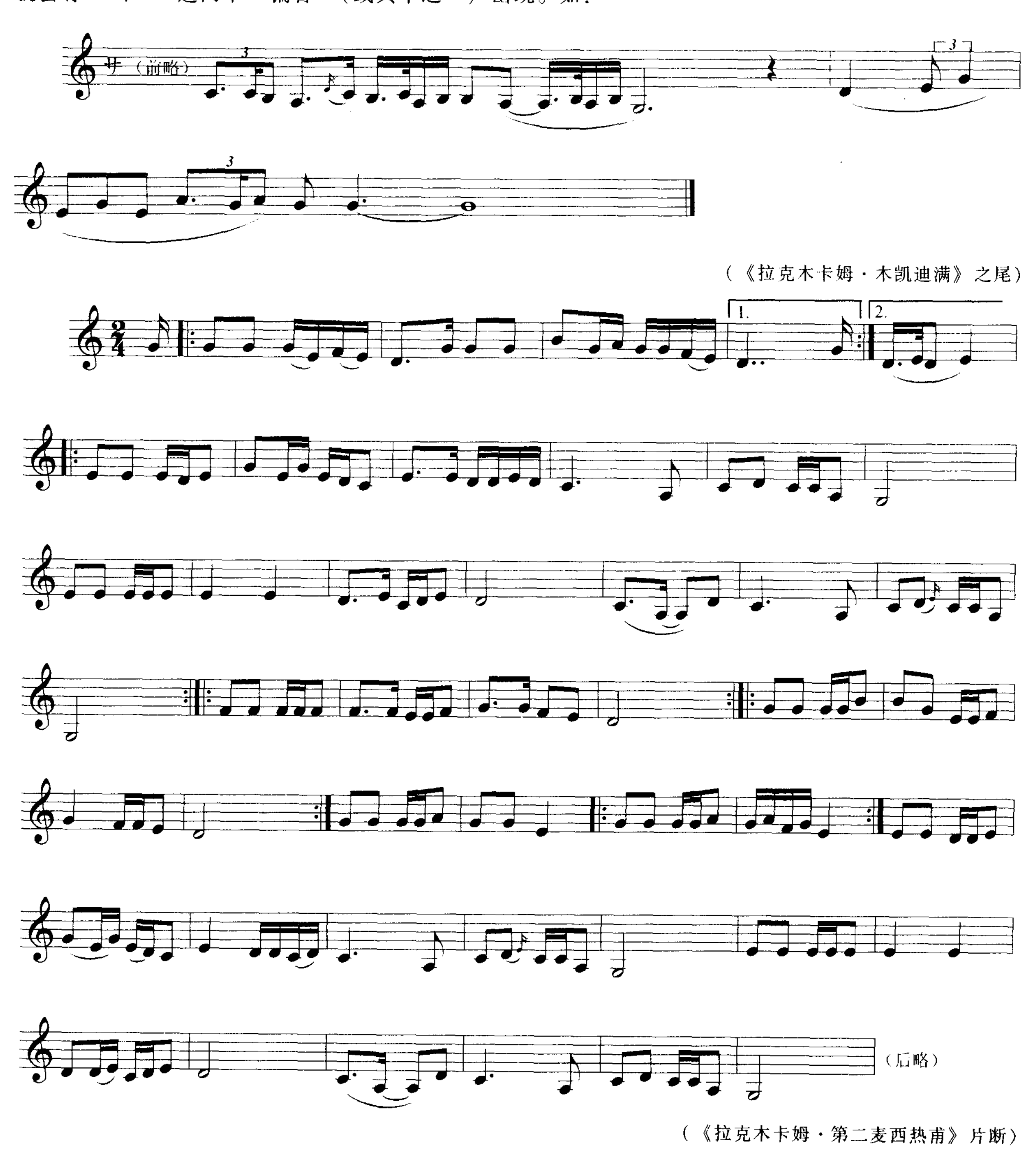
[2] 3 （3） 4 （>4） 5 6 7 1̇ （>1̇） 2̇

《依拉克木卡姆》中的主要乐调：

[2] 3 4 >4 #4 5 6 7 1̇ 2̇
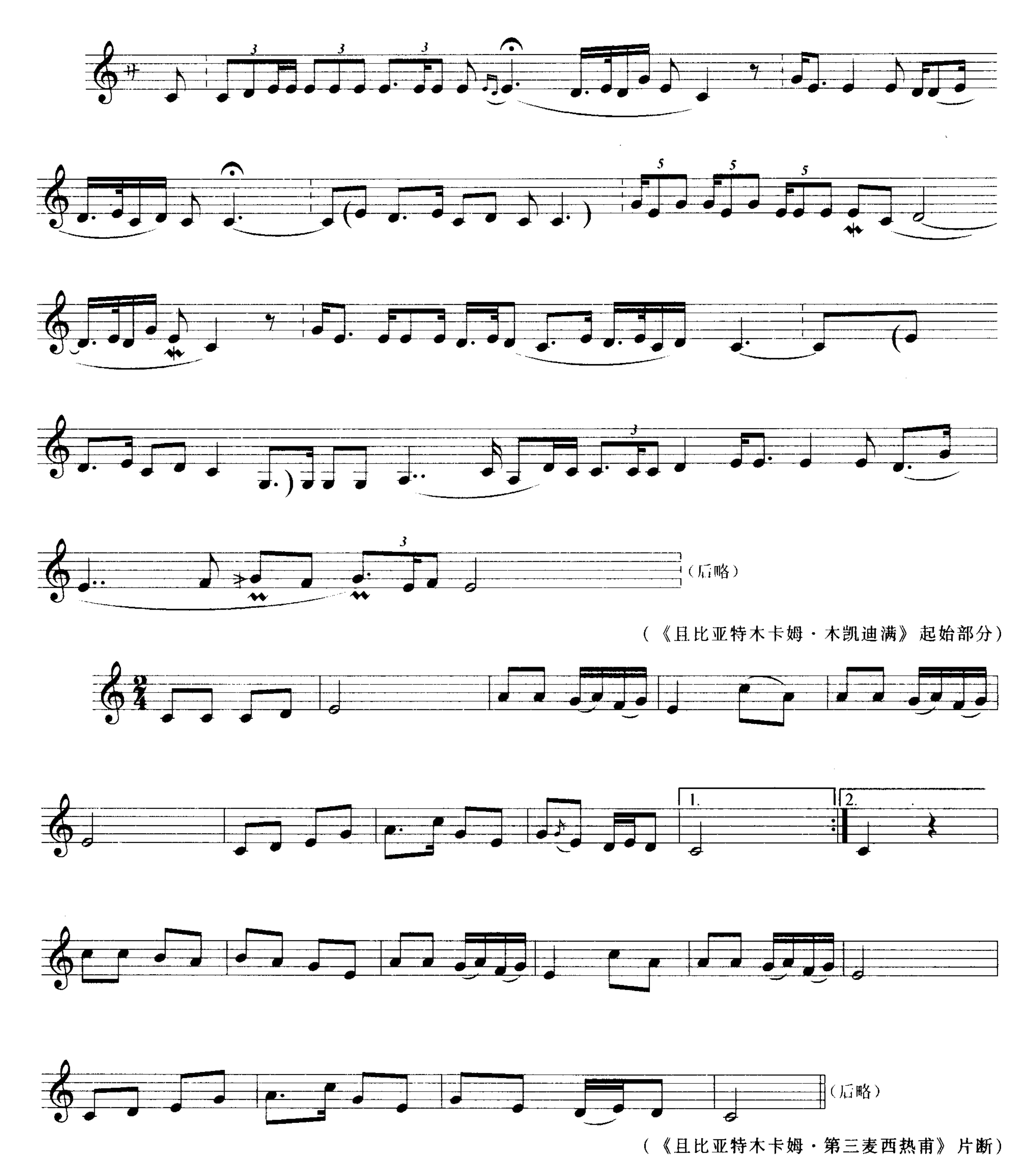
［音列中带外框的乐音为乐曲结音（可能有一个，也可能有二个），括号内的音在音列中不占重要位置。］

上列各部木卡姆中的主要乐调所含乐音都在七个以上。的确，在《十二木卡姆》中虽然也可以看到一些仅由1、2、3、5、6这五个乐音构成曲调的情况，但这都只是一些片断，在它们的前后，很快就会有“4、7”这两个“偏音”（或其中之一）出现。如：



（《拉克木卡姆·木凯迪满》之尾）

（《拉克木卡姆·第二麦西热甫》片断）



（《且比亚特木卡姆·木凯迪满》起始部分）

（《且比亚特木卡姆·第三麦西热甫》片断）

《吐鲁番木卡姆》的乐调与《十二木卡姆》相近，故不再赘述。有关《刀郎木卡姆》的乐调，在上一节中已进行过分析，单纯由“1、2、3、5、6”这五个所谓“正声”构成的曲调也只能见之于少数几部《刀郎木卡姆》中的片断。

《哈密木卡姆》中最常见的乐曲结音为“5”，计106首，占全部乐曲的41.1%；其次为“1”，计77首，占全部乐曲的29.8%；再其次为“2”和“6”，分别为38首和32首，分别占全部乐曲的14.7%和12.4%；以乐音“3”和“7”为结音的只有几首，可谓凤毛麟角。

《十二木卡姆》中，有三部以乐音“5”作结音（其中《纳瓦木卡姆》为“双结音”乐调），两部以乐音“7”作结音，两部以乐音“6”作结音，两部以乐音“2”作结音，两部以乐音“1”

作结音（其中《且比亚特木卡姆》中大部分乐曲均以“1”为结音，但“木凯迪满”的结尾、“穹乃额曼”的结尾和整部木卡姆的结尾却都意外地在Ⅱ级音“2”上延长结束)，一部以乐音“3”为结音。比起《哈密木卡姆》来，乐音“7”和“3”的地位大大提高了，六个乐音几乎平分秋色地共同担负着《十二部木卡姆》中的结音任务。

因为麦盖提、巴楚、阿瓦提三县所流传的《刀郎木卡姆》的乐调基本相近，所以我们以麦盖提版《刀郎木卡姆》来和其它各类维吾尔木卡姆做乐调的比较。

麦盖提版九部《刀郎木卡姆》中共含45首乐曲，其中有13首乐曲以乐音“5”作结音，占全部乐曲的28.9%；有10首乐曲以乐音“1”作结音，占全部乐曲的22.2%；有7首乐曲以乐音“1”作结音，占全部乐曲的15.6%；有6首乐曲以乐音“2”作结音，占全部乐曲的13.3%；有5首乐曲以乐音“3”作结音，占全部乐曲的11.1%；此外，以乐音“4”、“6”、“1”作结音及游动结束者各有1首，各占全部乐曲的2.2%。

如果就乐曲结音问题对《刀郎木卡姆》和《十二木卡姆》、《哈密木卡姆》进行比较，我们就可以发现：

1）乐音“5”、“1”、“2”被各类维吾尔木卡姆较为经常地作为乐曲结音。
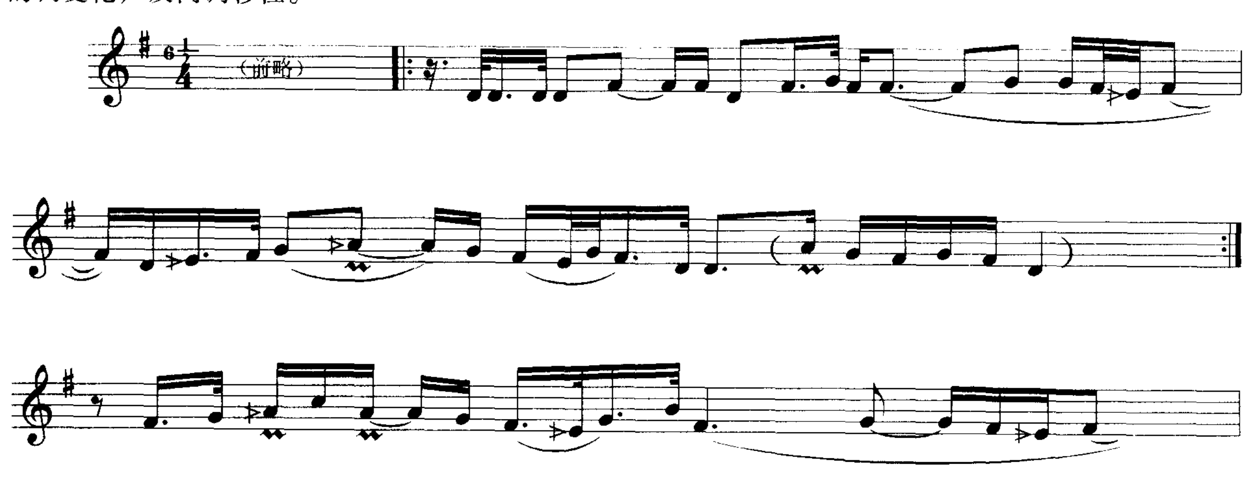
2）以乐音“6”作为乐曲结音的现象较多地在《十二木卡姆》和《哈密木卡姆》中可见。
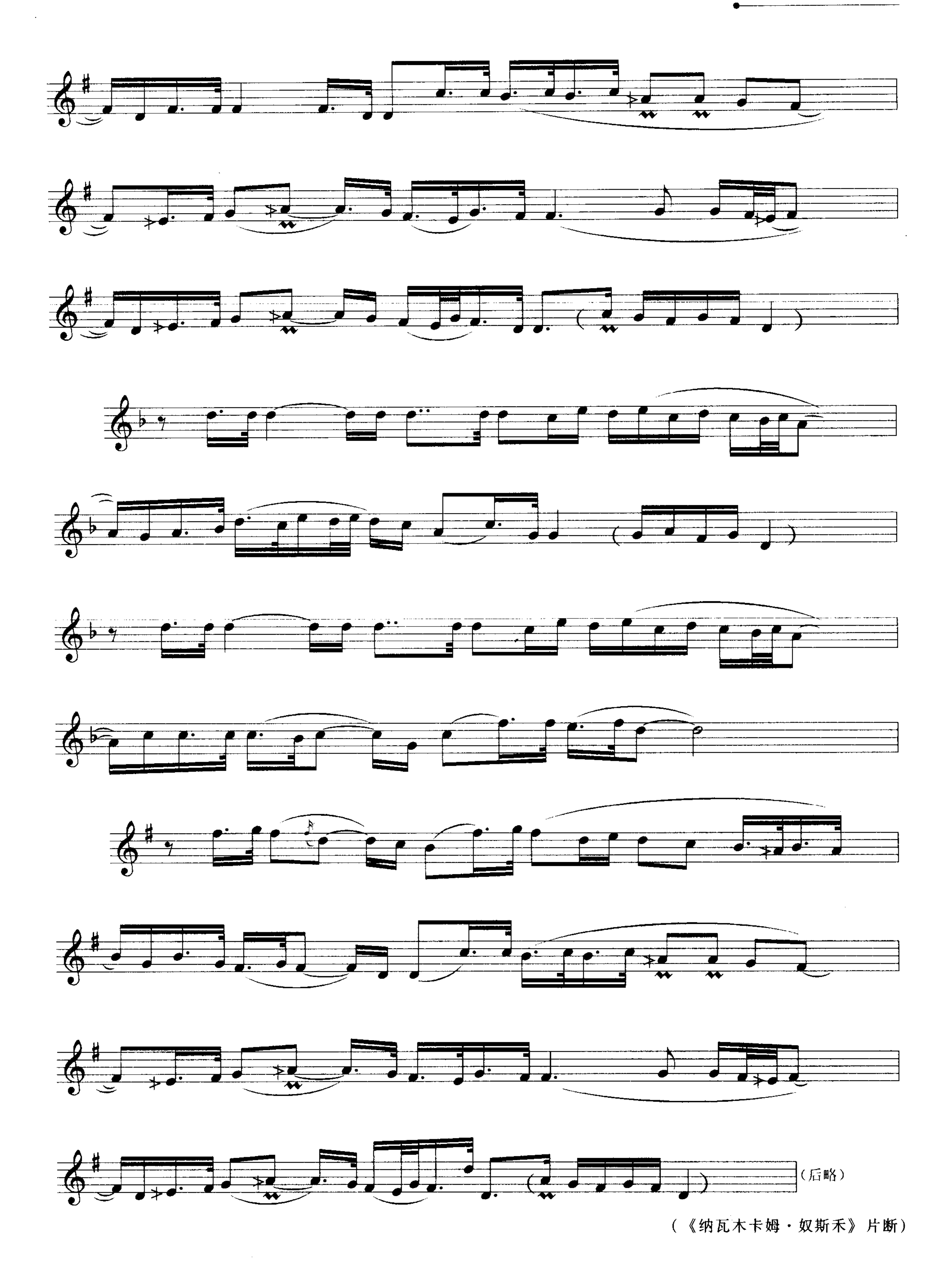
3）在《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》中，乐音“3”也较多地被作为乐曲结音。

4）以乐音“7”作为乐曲结音，是《十二木卡姆》的“专利”，而以四分中立音“˃1”和“˃4”作为乐曲结音的现象，只在《刀郎木卡姆》中才出现，且占有相当比重（两者相加，高达17.8%)，可以被视作《刀郎木卡姆》在乐调方面的重要特点之一。
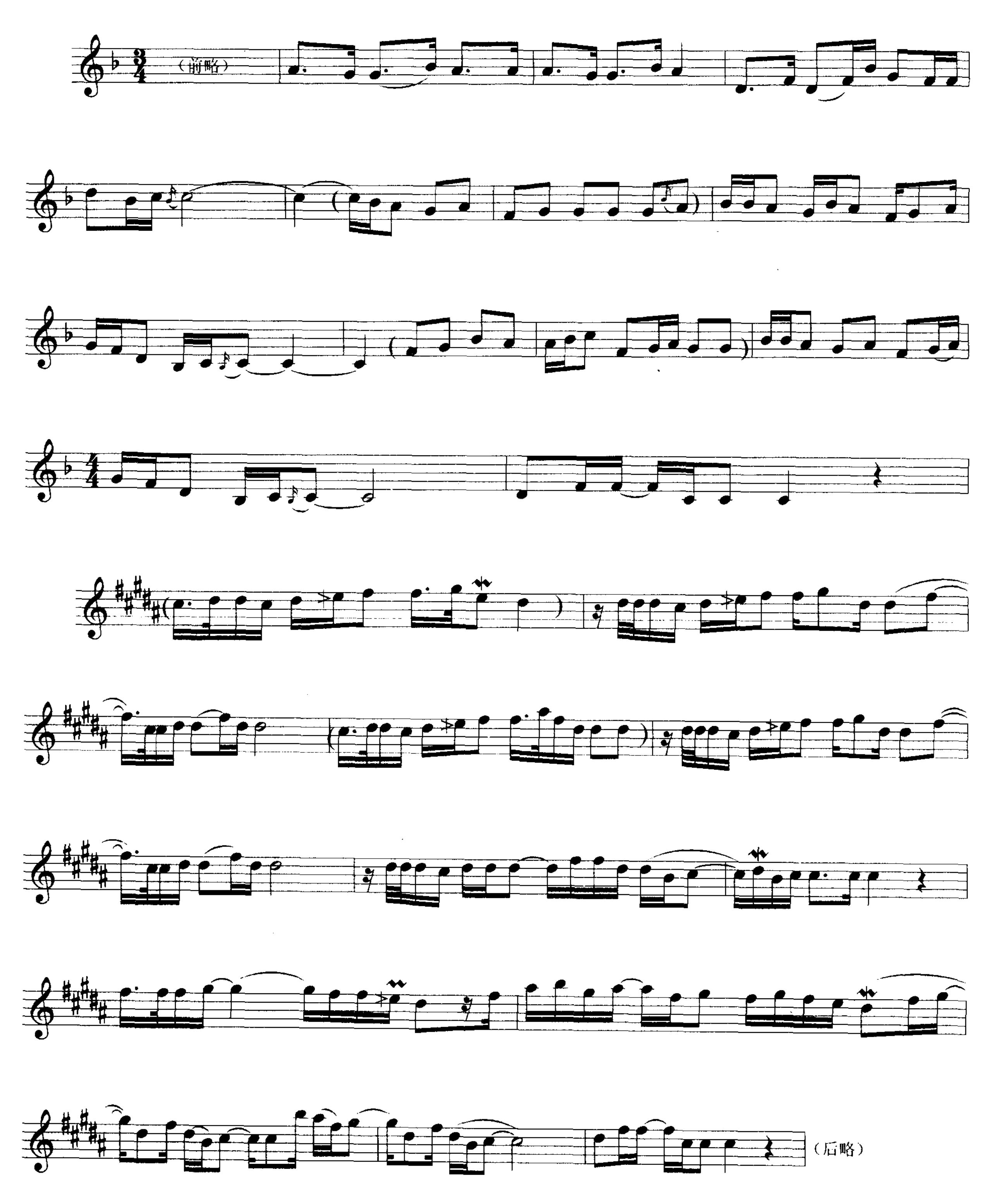
升（降）半音、升（降）四分之一音和向上、向下的微分音、游移音在《刀郎木卡姆》中见得最频，在《十二木卡姆》、《吐鲁番木卡姆》也时有所见。但在《哈密木卡姆》中却见得较少：在258首乐曲中，只有20首乐曲中出现升半音，10首乐曲中出现降半音，38首乐曲中出现升四分之一音或向上的微分音、游移音，30首乐曲中出现降四分之一音或向下的微分音、游移音。《哈密木卡姆》中的升四分之一及向上的微分音主要出现在乐音“4”上，降四分之一及向下的微分音主要出现在乐音“7”上；而在《刀郎木卡姆》和《十二木卡姆》中，除˃4外，˃1、˃5、˃2、˃6也较常见，且对乐调、乐曲的风格影响重大。

乐调变化在《十二木卡姆》的乐曲中见得最多，《吐鲁番木卡姆》的乐曲中次之，在《刀郎木卡姆》和《哈密木卡姆》中，乐调变化多见于乐曲与乐曲之间或乐段与乐段之间，极少见于一首乐曲（段）内部。各类木卡姆中最常见的乐调变化的手段是同主音的调变化，其次是同调性式变化（同宫的调变化）及同调移位。
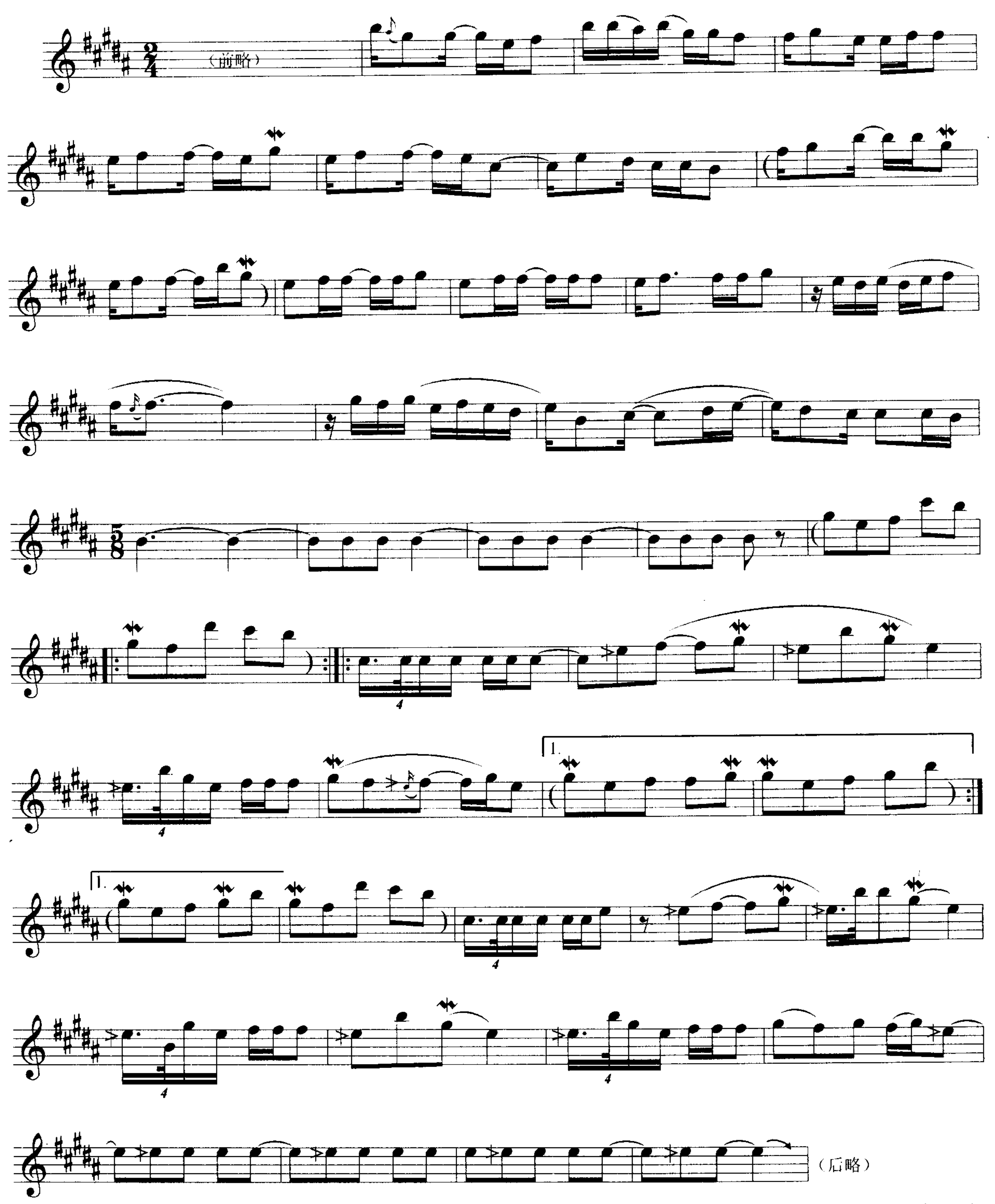




（《纳瓦木卡姆·奴斯禾》片断）



（《麦盖提木夏乌热克巴亚宛木卡姆》选段）

以上是两首同主音调变化的例子。下面所引的例中的调变化是同调性调变化（同宫调变化）：前半段以“1”（B）为结音，后半段调性未变，但改以“$^{\flat}$4”为结音。



（《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》选段）

在节奏弱位起讫乐曲、乐段、乐句的现象及各种切分在《刀郎木卡姆》和《十二木卡姆》中都极为常见，在《吐鲁番木卡姆》中次之，在《哈密木卡姆》中相对见得较少。

《十二木卡姆》的旋律上下起伏、音域宽广，有的乐曲的音域甚至宽达二个八度；《刀郎木卡姆》的旋律大都在八至九度之间较高的音区平直地进行，在《哈密木卡姆》中，有的乐曲的旋律只在一个八度之内进行，也有的乐曲的旋律可宽达一个半八度以上。《刀郎木卡姆》和《十二木卡姆》的旋律中相邻乐音之间以级进和小音程跳进为主，《哈密木卡姆》的旋律中时而可见大音程的上、下跳进：
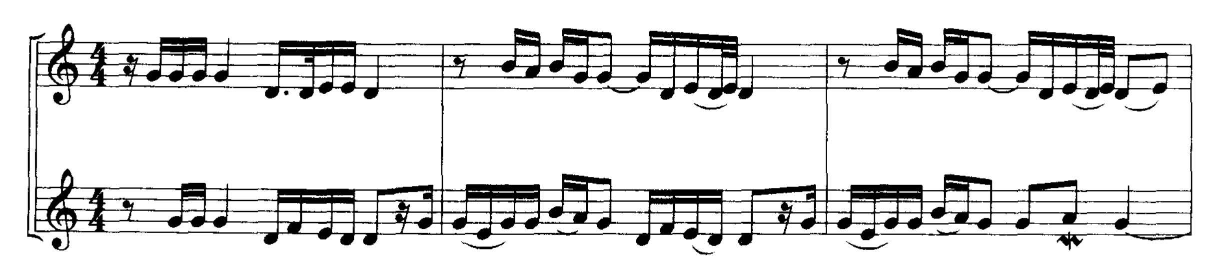
（哈密《乌孜哈勒木卡姆》第二分章中的第 8 首乐曲《让我来玩玩，傻瓜》）
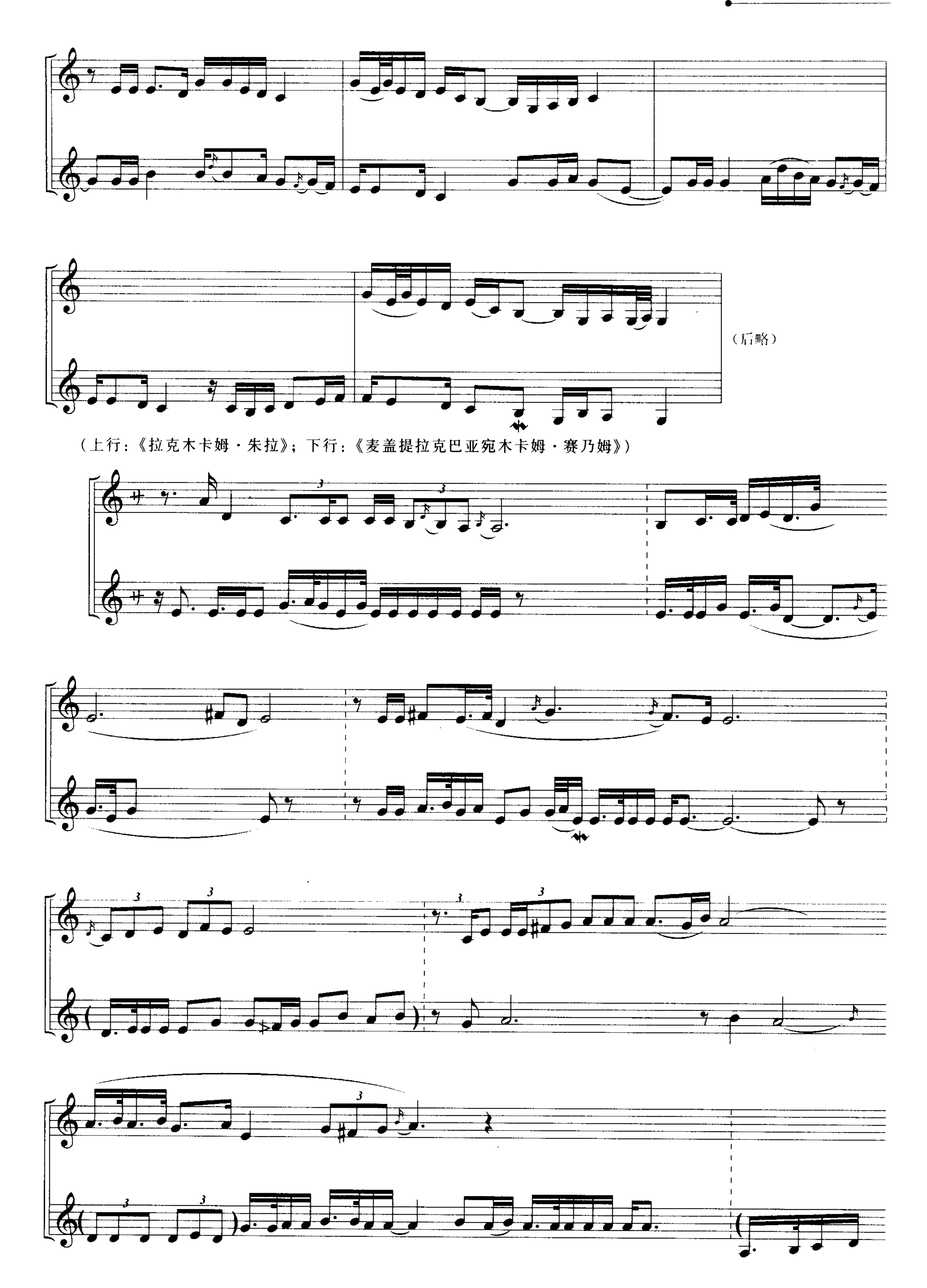
（中略）
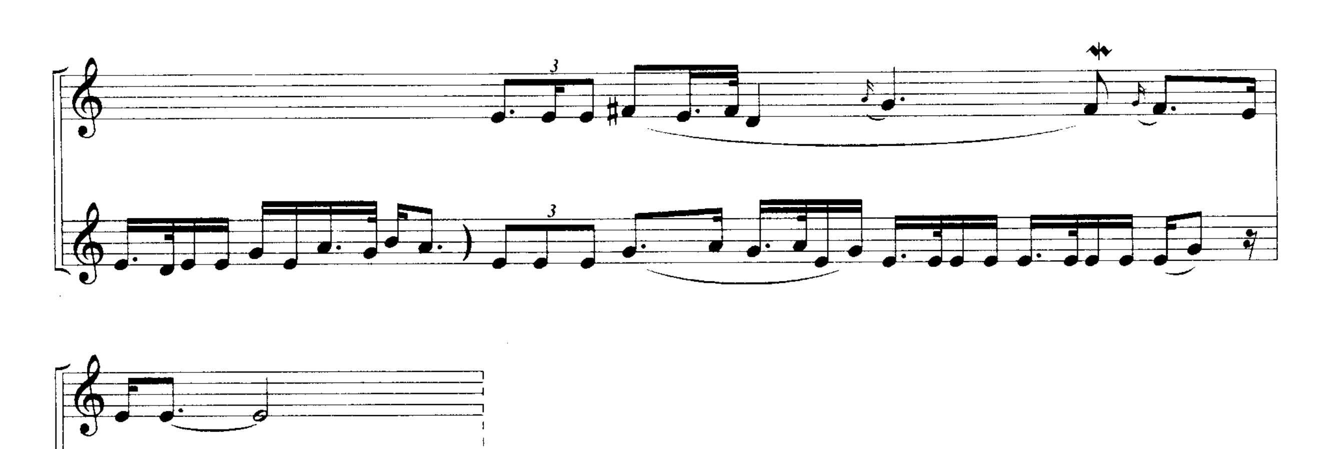
（后略）

（哈密《胡甫提木卡姆》第一分章中的第 15 首乐曲：《我愿长上翅膀》）
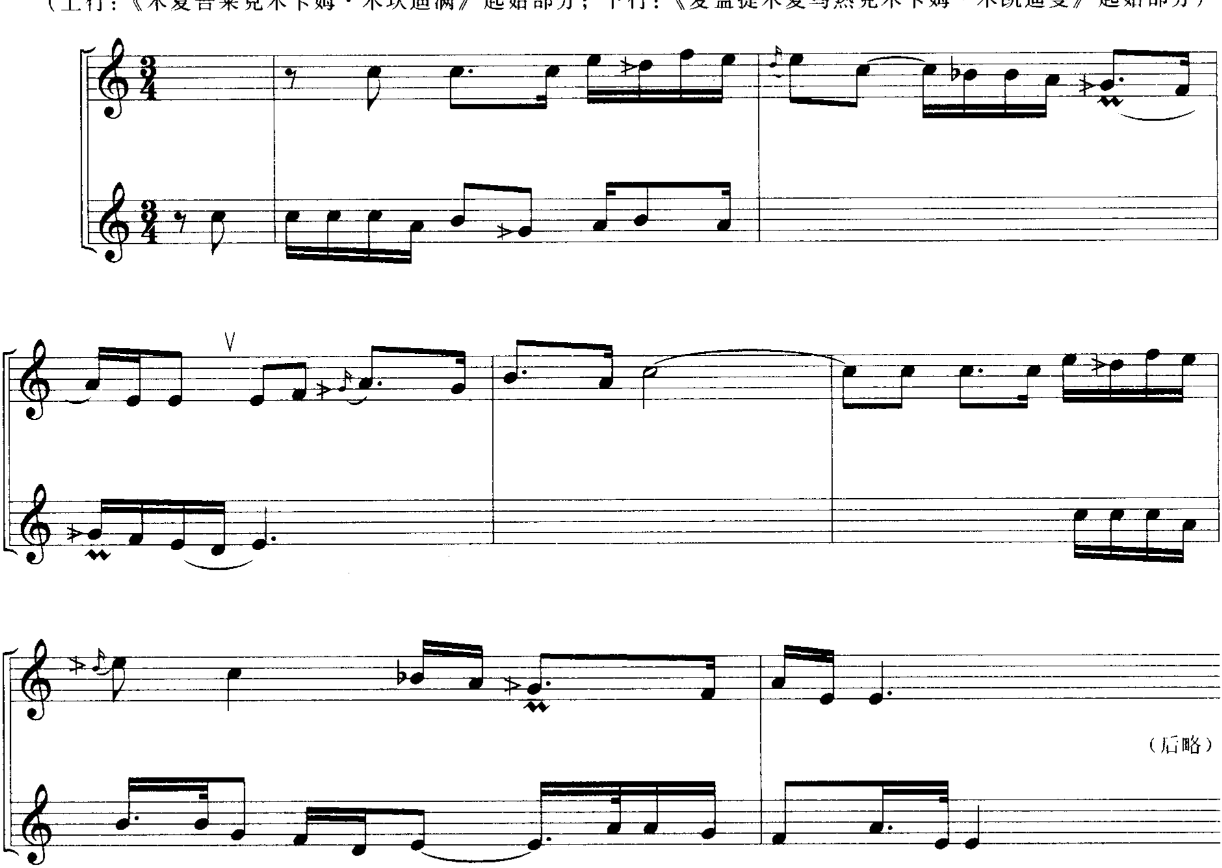
在曲调旋律方面，《吐鲁番木卡姆》与《十二木卡姆》相同或相近的因素最多。在《刀郎木卡姆》中也可见一些明显地和《十二木卡姆》相同或相近旋律片断。请看下面的几首谱例，上行所列的为《十二木卡姆》，下行所列的为《刀郎木卡姆》。为方便比较，两行中有一行不连接抄录：




（后略）
（上行：《拉克木卡姆·朱拉》；下行：《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆·赛乃姆》）
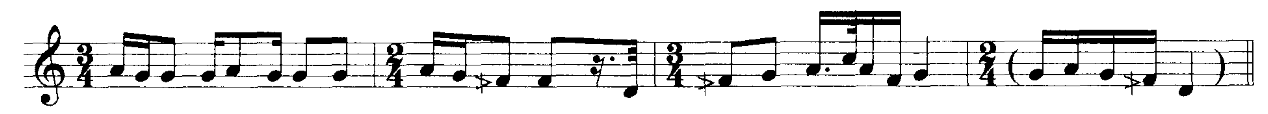


（上行：《木夏吾莱克木卡姆·木坎迪满》起始部分；下行：《麦盖提木夏乌热克木卡姆·木凯迪曼》起始部分）
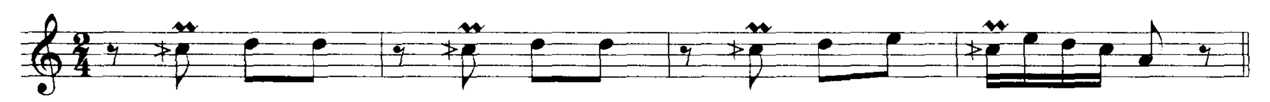


（上行：《恰尔尕木卡姆·太孜》选段；下行：《巴楚区尔巴亚宛木卡姆·且克脱曼》选段）

请注意上列第一、第二个例子：第一个例子的上、下行都被称为《拉克木卡姆》，第二个例子的上、下行又都被称为《木夏吾莱（乌热）克木卡姆》，这种名实皆同的现象难被我们视作偶然。

在《十二木卡姆》的第三部《木夏吾莱克木卡姆》和第五部《潘吉尕木卡姆》中，有些片断因分别出现了《刀郎木卡姆》中最常见的四分音“4”和“1”，从而显示出了“刀郎音乐”的风格：



（《潘吉尕木卡姆·奴斯赫》片断）



（《木夏乌热克木卡姆·第二小赛勒克迈尔乎里》片断）

笔者曾就这个问题专门求教于已故《十二木卡姆》大师吐尔地阿洪之子卡乌尔阿洪（原在新疆木卡姆艺术团供职，现已退休），他回答说："我父亲说过，在《木夏吾莱克木卡姆》和《潘吉尕木卡姆》中可以听到刀郎音乐。"从而反证出"˃1"和"˃4"这两个乐音对于《刀郎木卡姆》的风格具有着典型的意义。

《十二木卡姆》主要流传地域之一的莎车县毗邻麦盖提县和巴楚县，其境内至今仍有刀郎人世居。相传在叶尔羌汗国时期主持《十二木卡姆》整理工作的阿曼尼莎汗王妃又是出生在叶尔羌河畔的刀郎人，《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》之间存在互相影响当不为怪。但两者之间所存在的如此多方面的相同或相近的因素，想必还有着更深层次的原因。

在演唱风格方面，《十二木卡姆》和《吐鲁番木卡姆》偏于典雅，《哈密木卡姆》偏于朴实，《刀郎木卡姆》则偏于高亢、激昂。

流传在南部新疆地区的《十二木卡姆》以拉弦乐器萨它尔和打击乐器"乃额曼达普"（周径较小的手鼓）为主奏乐器，有时加用拨弦乐器卡龙和吹管乐器巴拉满，亦可见用拨弹乐器都它尔、弹布尔者；以丝竹相和歌唱的《吐鲁番木卡姆》主要用萨它尔、弹布尔、都它尔及大、小达普伴奏；《哈密木卡姆》以拉弦乐器哈密艾捷克（又称哈密胡琴）、拨弦乐器哈密热瓦甫和达普为伴奏乐器；《刀郎木卡姆》的伴奏乐器为刀郎艾捷克、刀郎热瓦普、卡龙和乃额曼达普。哈密热瓦普和刀郎热瓦普的形制及演奏技法基本相同，表明两者有着共同的渊源。

通过此次下乡所做的田野调查，通过上述《刀郎木卡姆》和各类维吾尔木卡姆的比较，笔者认为把《刀郎木卡姆》视作"支撑《十二木卡姆》的古老躯干"毫不过分。《刀郎木卡姆》无论在结构、板式、乐调、旋律等各方面都和《十二木卡姆》有着千丝万缕的联系。两者的区别可能在于：《十二木卡姆》是经过了无数宫廷乐师反复锤炼、充实、提高、规范、整理之后的维吾尔木卡姆，《刀郎木卡姆》是一直在民间流传的维吾尔木卡姆。一个是"雅乐"，另一个是"俗乐"；一个"曲高和寡"，另一个却因深深扎根于民间而保持着强劲的生命力。

在本章的最后还需要说明的是所谓的"漠北草原牧猎民族的音乐风格与特点"问题。众所周知，当代维吾尔族的血缘主要可以上溯为两支：一支是曾经在漠北草原从事牧猎的匈奴、高车、丁灵、回纥（鹘）及其他操突厥语的民族和部族，另一支是自古以来在塔里木盆地以绿洲农耕为主要生产方式的定居民族和部族。上文已及，塔里木盆地经过长期的历史进程之后，最终在公元9至10世纪完成了民族、语言的突厥化，也完成了来自漠北的诸牧猎民族的绿洲化，从而形成了由西域农耕文化和漠北牧猎文化融合而成的回鹘——西域新文化，这种文化就是当代维吾尔文化的基础。公元10世纪之后，又有一些原来活动在漠北的草原民族入主新疆，一次又一次地带来了牧猎文化的影响。因此，在当代维吾尔传统音乐中存在"漠北草原牧猎民族的音乐风格与特点"的因素和影响是毫不奇怪的。但是，这些因素和影响到底表现在音乐形态的哪些方面？当代维吾尔族传统音乐中的哪些组成部分最典型地反映着漠北草原牧猎民族的音乐风格和特点？这些都不是轻而易举地能够得到满意解答的问题。

有学者认为："多郎木卡姆形成了五声音阶基础之上发展演变起来的独特音乐风格。"[1]"多兰歌舞

① 见朱载堉撰、冯文慈点注《律学新说》。人民音乐出版社1986年北京版。

组曲的音乐中，以五声音阶为基础的调式音阶应用，旋律三音组中的五声音阶典型四度进行和以两个大二度相连的旋律进行，显示着阿尔泰语系北方诸民族和部族的音乐特征。”[1] 但通过本章的比较，我们看到“旋律三音组中的五声音阶典型四度进行和以两个大二度相连的旋律进行”在各类维吾尔木卡姆皆可见到。但是，在《十二木卡姆》和《刀郎木卡姆》这种旋律见得较少，而且大都为短促的片断，而在《哈密木卡姆》中这种旋律却见得较多。我们有什么理由撇开《哈密木卡姆》和《十二木卡姆》单单做出“多兰民间音乐中所显示阿尔泰语系北方诸民族和部落的音乐特征，以及其高亢的音调，近于嘶哑的唱法等，都显示出具有漠北草原牧猎民族的音乐风格与特点”[2] 的结论呢？

经过反复的思考，我看问题出在如何对待《刀郎木卡姆》中经常出现的四分中立音上。

通过本章和上章的分析，我们知道有两种乐调在《刀郎木卡姆》中据有着重要的位置：

2 3 5 6 (7) 1̇ >1̇ 2̇

2 (3) (4) >4 5 6 (>6) 1̇ 2̇

外带括号的乐音在乐曲中出现得很少，可以被视作对乐调影响不大的旋律装饰因素。据此，这两种乐调就可以被简化为：

2 3 5 6 1̇ >1̇ 2̇

2 4 >4 5 6 1̇ 2̇

我们的一些同志习惯用“欧洲的耳朵”来衡量各民族传统音乐，用“欧洲的理论”来规范各民族传统音乐。在他们的笔下，“1”和“4”被省略，这两种乐调就被阉割成了：

2 3 5 6 1̇ 2̇

2 4 5 6 1̇ 2̇

（如以下属调谱，即为：6̣ 1 2 3 5 6）

真如俗话所说的那样：“眼睛一眨，老母鸡变鸭”。风韵独具、在《刀郎木卡姆》的音乐中据有重要位置的“中七度乐调”和“中三度乐调”（这两个名称为姑且称之的权宜之计）就这样变成了“五声性乐调”，《刀郎木卡姆》中的“五声性”因素当然要被夸张到不适当的程度！

那么，这些中三度、中七度和由于存在诸多四分音而出现的各种特殊音程是哪一种文化为《刀郎木卡姆》留下的印记呢？我认为正是王炳华先生所提出的“根植在新疆的大地、有着自己的特色、自己的优点”的塔里木盆地“土著文化”。也许下这个结论还为时过早，但起码可以作为一种“假设”或“猜想”，留待后来者去进一步探求。

简短的结论

《刀郎木卡姆》是维吾尔木卡姆的一个重要组成部分，它与维吾尔《十二木卡尔》有着千丝万缕的联系。《刀郎木卡姆》根植于塔里木盆地西北缘叶尔羌河两岸的绿洲文化，也含有一定的漠北牧猎文化的因素，具有着典型的“多元一体文化”的特点。对于它的形成和发展，我们可以按照时间的顺序描述为以下几个层次：

第一层：塔里木盆地绿洲文化；

第二层：突厥语族的漠北牧猎文化：

第三层：蒙古语族的漠北牧猎文化。

同样，“刀郎人”的血缘中也包括古代塔里木土著、突厥语族诸民族和蒙古族等诸多的因素。

《刀郎木卡姆》在音乐和舞蹈等方面所显示出来的形态特点和“刀郎麦西热甫”上所能见到的种种表演、游戏和“惩罚”，应该说与“西域乐舞”、“西域戏弄”存在着千丝万缕的联系。进一步开展

---

[1] 卢光：《多郎木卡姆音乐浅论》，载《新疆艺术》1984年第6期。

[2] 卢光：《多郎木卡姆音乐浅论》，载《新疆艺术》1984年第6期第21页。

对于这些群众性娱乐活动的挖掘、整理和研究，为我们进行有关古代“西域艺术”的“逆向研究”具有着重大的意义。

1999 年 5 月一稿

1999 年 10 月二稿

2000 年 2 月三稿

主要参考文著

玄奘、辨机原著，季羡林等校注：《大唐西域记校注》，中华书局 1985 北京版。

〔日〕羽田亨：《西域文化史》（耿世民译），新疆人民出版社 1981 乌鲁木齐版。

〔法〕L·布尔努尔：《丝绸之路》（耿升译），新疆人民出版社 1982 乌鲁木齐版。

米尔咱·马黑麻·海答儿：《中亚蒙兀儿史（拉失德史）》，新疆人民出版社 1983 乌鲁木齐版。

〔英〕斯坦因：《沙埋和阗废墟记》（殷晴、剧世华、张南、殷小娟译），新疆美术摄影出版社 1994 乌鲁木齐版。

冯承钧：《西域南海史地考证论著汇辑》，中华书局 1956 北京版。

魏良弢：《喀喇汗王朝史稿》，新疆人民出版社 1986 乌鲁木齐版。

新疆民族研究所：《新疆简史》（第一册），新疆人民出版社 1986 乌鲁木齐版。

刘志霄：《维吾尔族历史》，民族出版社 1985 北京版。

甘肃省图书馆编印：《西北民族宗教史料文摘》（新疆分册），1983 兰州版。

新疆社会科学院考古研究所编：《新疆考古三十年》，新疆人民出版社 1983 乌鲁木齐版。

王治来：《中亚史纲》，湖南教育出版社 1986 长沙版。

向达：《唐代长安与西域文明》，三联书店 1957 北京版。

《斯坦因西域考古记》（向达译），上海书店、中华书局联合出版，1987。

王炳华：《丝绸之路考古研究》，新疆人民出版社 1990 乌鲁木齐版。

周菁葆：《丝绸之路的音乐文化》，新疆人民出版社 1988 乌鲁木齐版。

韩康信：《丝绸之路古代居民种族人类学研究》，新疆人民出版社 1993 乌鲁木齐版。

薛宗正主编：《中国新疆古代社会生活史》，新疆人民出版社 1997 乌鲁木齐版。

马应贤主编：《新疆·地学·研究》，新疆人民山版社 1995 乌鲁木齐版。

《维吾尔族简史》编写组：《维吾尔族简史》，新疆人民出版社 1991 乌鲁木齐版。

〔乌兹别克〕普加琴科娃、列穆佩：《中亚古代艺术》（陈继周、李琪译），新疆美术摄影出版社 1994 乌鲁木齐版。

刘义棠：《维吾尔研究》，正中书店版。

刘锡淦：《突厥汗国史》，新疆大学出版社 1996 乌鲁木齐版。

苏北海：《西域历史地理》，新疆大学出版社 1988 乌鲁木齐版。

马大正、王嵘、杨镰主编：《西域考察与研究》，新疆人民出版社 1994 乌鲁木齐版。

马大正、杨镰主编：《西域考察与研究续编》，新疆人民出版社 1998 乌鲁木齐版。

〔英〕珍妮特·米斯基：《斯坦因考古与探险》（田卫疆等译），新疆美术摄影出版社 1992 乌鲁木齐版。

罗艺峰：《中国西部音乐论》，青海人民出版社 1991 西宁版。

魏长洪、何汉民编：《外国探险家西域游记》，新疆人民出版社 1985 乌鲁木齐版。

〔日〕安部健夫：《西回鹘国史的研究》（宋肃瀛、刘美崧、徐伯夫译），新疆人民出版社 1985 乌鲁木齐版。

〔美〕谢弗：《唐代的外来文明》（吴玉贵译），中国社会科学院出版社 1985 北京版。

〔德〕克林凯特：《丝绸古道上的文化》（赵崇明泽），新疆美术摄影出版社 1994 乌鲁木齐版。

姚大中：《古代北西中国》，三民书局台北版。

〔日〕松田寿男：《古代天山历史地理学研究》，中央民族学院版社 1987 北京版。

沈福伟：《中西文化交流史》，上海人民出版社 1985 上海版。

许建英、何汉民编译：《中亚佛教艺术》，新疆美术摄影出版社 1992 乌鲁木齐版。

〔法〕J·R·哈密顿：《五代回鹘史料》（耿升、穆根来译），新疆人民出版社 1982 乌鲁木齐版。

秦惠彬：《中国伊斯兰教与传统文化》，中国社会科学院出版社 1995 北京版。

〔日〕大谷光瑞等：《丝路探险记》（章莹译），新疆人民出版社 1998 乌鲁木齐版。

〔瑞典〕斯文赫定：《亚洲腹地旅行记》（李述礼译），上海书店 1984 上海版。

《新疆艺术》编辑部编：《丝绸之路乐舞艺术》，新疆人民出版社 1985 乌鲁木齐版。

余太山、陈高华、谢方主编：《新疆各族历史文化词典》，1985 乌鲁木齐版。

中国史学会编：《第十六届国际历史科学大会中国学者论文集》，中华书局 1985 北京版。

刘维新主编：《西北民族词典》，新疆人民出版社 1998 乌鲁木齐版。

新疆维吾尔自治区民族事务委员会编：《新疆民族词典》，新疆人民出版社 1995 乌鲁木齐版。

冯文慈：《中外音乐交流史》，湖南教育出版社 1998 长沙版。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 北京版。

吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，人民音乐出版社 1981 北京版。

杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社 1997 北京版。

中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社 1985 北京版。

任半塘：《唐戏弄》，上海古籍出版社 1984 上海版。

曲六乙、李肖冰编：《西域戏剧与戏剧的发生》，新疆人民出版社 1982 乌鲁木齐版。

中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组编：《全唐诗中的乐舞资料》，人民音乐出版社 1981 北京版。

吴蔼宸选辑：《历代西域诗抄》，新疆人民出版社 1982 乌鲁木齐版。

中国艺术研究院音乐研究所、新疆维吾尔自治区龟兹石窟研究所、新疆维吾尔自治区艺术研究所、新疆维吾尔自治区博物馆编：《中国音乐文物大系·新疆卷》，大象出版社 1996 郑州版。

《中国民族民间器乐曲集成》全国编辑委员会、《中国民族民间器乐曲集成·新疆卷》编辑委员会编：《中国民族民间器乐曲集成·新疆港》，中国 ISBN 中心 1998 北京版。

新疆维吾尔自治区文化厅十二木卡姆整理工作组记谱整理：《十二木卡姆》，音乐出版社、民族出版社 1960 北京版。

新疆吾尔自治区十二木卡姆研究学会、新疆吾尔自治区文化厅编《维吾尔十二木卡姆》，新疆人民出版社 1993 乌鲁木齐版。

麦盖提县多郎木卡姆研究会、麦盖提县人民政府文化局编：《维吾尔多郎木卡姆》，新疆美术摄影出版社 1996 乌鲁木齐版。

新疆维吾尔自治区哈密地区文化处编：《哈密木卡姆》，人民音乐出版社 1994 北京版。

巴楚县地方志编纂委员会编：《巴楚县志》，新疆大学出版社 1998 乌鲁木齐版。

《麦盖提县志》编纂委员会编：《麦盖提县志》，新疆大学出版社 1994 乌鲁木齐版。

阿瓦提县地名委员会编：《阿瓦提县地名图志》（内部资料），1994 版。

哈德尔·吾守尔：《刀郎麦西热甫》（提来克·依布拉音译），载《新疆艺术》1998 年第 1 期第 29 - 30 页。

卢光：《多郎木卡姆音乐浅论》，载《新疆艺术》1984 年第 6 期第 1 - 6 页。

诸远亮：《漫话刀郎歌舞》，载《新缰艺术》1981 年第 75 - 77 页。

激川：《多郎人多郎舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981 年第 3 辑第 72 - 79 页。

阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，载《新疆社会科学》1983 年第 1 期 58 - 66 页。

杜亚雄：《木卡姆的词义及其演变》，载《中国音乐》1987 年第 1 期第 3 - 4 页。

关也维：《从音乐民族学角度试探“多兰”及其音乐》，载《新疆艺术》1988 年第 5 期第 16 - 21 页。

师忠孝：《维吾尔民间诗律简介》，载《民间诗律》（北京人民山版社 1987 北京版）第 621 - 664 页。

《刀郎木卡姆》音律研究

中国艺术研究院音乐研究所 韩宝强

我国西域特有的生态环境造就了勤劳智慧的维吾尔族人民，也蕴生出色彩斑斓的维吾尔族音乐文化。早在20世纪50年代，我国一些音乐学者就注意到十二木卡姆音乐中较为独特的音律现象[1]。至80年代，这一问题又随"音乐集成"工作的深入展开而受到更多人士的关注。1985年10月，笔者作为中国艺术研究院音乐研究所的一名成员与新疆艺术研究所联合在新疆进行了一次意义非凡的实地音乐调查，主要内容是对当地维吾尔族十二木卡姆和部分民歌的音律进行测量，目的是解决"音乐集成"工作中的记谱问题。在其后发表的测音工作报告中，调查者对此次工作有如下评述："这是一项带有试验性质、需要发掘现有设备的潜力、需要创造新的科研设备、需要创造新的经验、需要进一步探索有关乐律学基本理论问题、针对具体观测对象民族曲调、反复研究其特殊规律的研究工作。因此，这一次对新疆维吾尔传统音乐进行的测音研究，只是工作的开始，而远非研究工作的结束。"[2]

事隔13年之后，笔者1998年秋作为中国艺术研究院音乐研究所的代表再次与新疆艺术研究所合作，从事刀郎木卡姆生态与形态方面的考察研究工作，虽然考察题目和内容与第一次有所变化，但从对维吾尔民族音乐文化进行学术研究的意义上讲，此次工作依然可视为1985年调查工作的继续。

本文所述内容主要是这次考察工作中所涉音律方面的研究。

一、方法研究

"音律"一词在不同场合常有不同含义[3]。本文中，音律限指乐音高度范畴，包括单个乐音的高度、音阶和音列各乐音之间的音程关系，等等。所谓"刀郎木卡姆音律研究"便是在上述范畴内对刀郎木卡姆进行研究。

概括讲，研究音律问题有两种手段，一是文献研究，二是利用测音实践。二者其实是一件事物的两个方面：文献可视为前人实践工作的文字遗存，而将今天的实践工作记录下来，则又为后人提供了新的文献。毫无疑问，在条件允许情况下，采用文献与测音相结合当是研究音律问题的最佳方式。但有些时候，我们只能二者取其一。以民间音律研究为例，虽然我国历史上不同地区、民族的民间音乐种类繁多，律态各异，但由于民间音乐不属"正史"范畴，因而从不被历代朝廷所详载。即便有时能从一些只言片语中嗅出当时民间音律的一些味道，但由于文献资料不完整，研究者也很难从中窥得全貌。由此时常会出现这样的情况：对相同的一段文献，不同研究者出于不同观察角度和知识背景往往作出不同的解释。有些解释虽然可以自圆其说，但是拿到实际音乐中去验证，却又疑团百出。[4] 这种情形告诉我们，要研究我国现存民间音乐的音律状况，如果单单依赖文献资料，不仅困难重重，而且陷井很多。相反，如果利用现代测音实践的方法，却可以直接了当解决问题，不仅可以获得民间音律的直接材料，而且可以验证和弥补古代文献相关资料之不足。由此可以说，采用科学的测音手段是研究民间音乐律制最有效的方法。

---

① 见音乐出版社《十二木卡姆》（1960年）乐谱上册 P. 67。

② 见《新疆艺术》1986年第五期 P. 47。

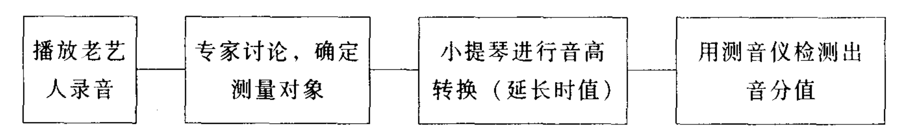
③ 具体解释参见人民音乐出版社出版的《中国音乐词典》中"音律"词条。

④ 这方面最具典型意义的实例就是众引《隋书·音乐志》中郑译所言龟兹乐律来推测我国西北地区民间音乐使用的的音律问题。

科学的测音手段，其实质就是要从动态的、“活”的音乐中获得准确的音高数据。说来简单，但即使在科技已经比较发达的今天，要真正实现这一点也并非易事。这里需要有两个必备的条件：一是要具备能够从物理声学角度捕捉音乐音响并能及时给予音高数据的软硬件设施，此为解决“活”的音乐测音的物质基础；二是要有熟悉测量对象的音乐风格、能够凭借听觉来选定测量对象的经验人士，因为“活”的音乐每一时刻的音高都在变化，而测音对象往往又深藏其中，不易发现，所以就需要经验人士从中捕找到最有代表性的“音点”，只有“抓”到它，才能说我们找到了真正所要的测音对象，随之而来的测音数据也才真正具有“准确”的含义——既有数据的准确，还有风格的准确。从这个意义上说，第二个条件比第一个更具基础意义，因为测音技术会随着世界整体技术的发展而不断进步，但就整体测音工作而言，任何技术进步最终都离不开经验人士对测音对象的主观判别这一程序。

1985 年研究十二木卡姆音律所采用的测音方法是：首先用录音机播放有代表性的十二木卡姆的音响，由专家讨论确定测量对象，然后由小提琴演奏者将测量对象的音高在小提琴模拟出来（这一过程有监测人在场），这项工作的主要作用是将短促的时值加以延长[1]，最后再用测音仪对小提琴模拟转换音进行音高检测。

以上工作程序可用下面框图表示：



这种测音模式可称之为“间接测音法”，是笔者在黄翔鹏先生启发下于 1983 年首先采用[2]，1985 年在新疆加以完善，取得了更佳效果。

本次刀郎木卡姆测音工作在方法上较上次又有一定改进，主要体现在声源采录、测音工具和测音模式三个方面，以下分别阐述。

【声源采录】

声源即测音工作所用声音的来源，也是影响测音工作质量之基本因素。1985 年测音使用的声源主要是早期老艺人的录音磁带，表演风格固然具代表性，但由于老式录音机频响指标较低，不仅音质差，且具有较高的抖晃率，这一指标能够对测量精度产生直接的影响，但限于当时的技术条件，我们对这种影响几乎是无能为力。本次测音工作采用的声源完全来自对艺人演唱的现场录音，在音响质量和稳定性方面较 1985 年有了长足进步，整个采录工作可以用“操作科学、设备精良”八个字来概括。

首先，在录音方式上采用了现场同期分轨录音。考虑到刀郎木卡姆的伴奏声部具有多声部音乐性质，为便于日后研究人员从多声部角度对其进行精细研究，课题组在课题实施之初就制定好了一个“同期分声部录音”方案，即：为歌唱声部和每个伴奏声部分别设置一个强指向性话筒，将每个声部的音乐分别录入到不同的声轨。这样做不仅有利于对各个声部进行分别调节从而能够提高整体效果的音响质量，更重要的是为日后的分声部记谱和测音提供了方便。

需要强调的是，我们的录音采用的是“同期分轨”方式，不同于目前录音界常用的“分期分轨”录音方式。[3] 采用这种方式主要基于两方面考虑，一是从对民间音乐录制的经验出发，只有采用同期录音才能确保音乐风格的自然、完整和真实；二是考虑到后期测音工作的方便性：用同期分轨方式录音，每一声轨的声音成分中，除了主录声部的音响最强外，同时也会混入其它声部的音响，这种微弱音响可以在律学测量中起到时间坐标的作用，让测量人员准确判定各个声部之间的纵向关系。如果用分期分轨方式录音，各音轨之间声部严格分离，就很难准确判定各个声部间的纵向关系，当然也就不

① 当时使用是 Strobocoon 转子闪光音准仪，只能够测量稳态乐音的音分值，稳态时值不得少于 2 秒。

② 见韩宝强：《论陕西民间音乐律制》《音乐学习与研究》（现刊名改为《天籁》）1985 年第 2 期。

③ “分期分轨”录音方式是按分时顺序将每个声部录入不同的音轨，然后再进行合成处理，这种录音方式目前多用于电子、电声乐器演奏的音乐作品。

利于多声部测量工作。

纵观我国音乐学田野工作发展历史，以这种同期分轨录音方式来采录民间音乐本次工作当属首创。

此外，在录音设备的使用方面，本次录音工作也很有特点。考虑到采录工作主要在南疆刀郎地区进行，不仅流动性较强，而且道路条件相对较差，有些地区甚至没有电源保证，因此在录音设备上尽可能做到小、轻、精、全和高可靠性。由于得到新疆自治区音像公司的大力支持，本次采录工作最终获得了非常理想的效果。

【测音工具】

本次测音工作先后使用了两套测音工具，在第一阶段使用从测音工具与1985年使用的基本相同，即以转子式闪光测音仪为主。在测音工作的第二阶段，我们启用了一种新研制的、称为《通用音乐分析系统》（GMAS）测音工具。该系统最大特点是能够快速捕捉测量对象，并即时给出声音的音高数据，充分体现了音乐的可视性①。测量人员可以边听录音边观察声音的走势，一旦找到所要的乐音即可用鼠标进行选择，屏幕上立刻显示出该音的音高数据。同时还可以将捕捉到的音高与声源音高进行即时比较，确认已捕捉的音是否就是所要测量的对象。图1是该系统测量界面的一个例子。采用这一新型测量工具后，可以免掉以前在“间接测量法”中的音高模拟环节，减少人为听觉错误给整个测音工作带来的误差。

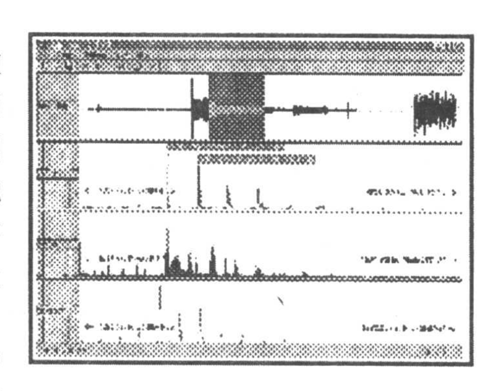


图1

这种快速测音工具对民间音乐的音律研究极为有用。众所周知，民间艺人与学院培养的专业音乐人材之间的一个很大不同，是体现在“基本乐理”和“基本技法”的训练方面：民间艺人头脑中根本没有“音阶”、“音程”、“调性”、“调式”之类的概念，也从未有过单纯的“指法”、“弓法”之类的基本功练习。例如，在每次采录过程中，出于方便日后测音工作需要，我们都要求艾捷克演奏艺人演奏一段完整的音阶。听完我们的要求，艺人首先是不理解何谓音阶，经过一番解释之后再尝试着演奏，其音响效果已大大低于自然的演奏水平。由此我们获得的启示是：对于民间音乐音律研究，只有从自然、动态的实际演奏中获得的数据才有真正的代表意义，任何人为设计的、静态的采录模式，在声音采录之初，就已经带有先天的误差，在这种带有先天误差采录信息的基础上进行律学测量和分析，其结果是可想而知的。而要能够实现从自然的、动态的演奏中快速获得音高数据，就必须具备像GMAS这样能够快速捕捉乐音音高的测音系统。

比较1985年的测量工作，由于使用了GMAS测量系统，省却了音高模拟程序，故而测音工作效率大大提高。鉴于这种测音方式可以对动态音乐直接进行测量和分析，因此我们可以称其为“直接测量法”。

【测音模式】

选择合适的测音模式是获取真实可靠音高数据的另一个重要因素。本次测音工作在模式选择上亦有所发展。主要是引入音势测量模式。

所谓音势测量，就是测量音的走势。从微观角度讲，在实际音乐表演中，除了固定音高的乐器外（如钢琴、扬琴等），所有非定音乐器②（包括声乐），其发出的每个音的音高都会因与前后音的关系而产生一定的趋向性，由此导致该音的两端会偏离本位高度，从而形成这个音的走势。由于根据笔者观察，这种音势变化中也蕴含着一定的规律：不同风格、不同体裁、不同地区、不同民族的音乐，其音势变化亦有所区别。以往的测音工作对此从不加以研究，我认为有两个主要原因使然：其一是观念问

---

① 有关GMAS测音软件的详细功能详见附录3《GMAS简介》。

② 这里，非定音乐器指一切可以由人控制改变音高的乐器，包括貌似定音乐器实际上在演奏中可以通过技巧人为改变音高的乐器，例如吹管乐器可以通过演奏者口风的变化改变音高，有品的弹拨乐器可以通过左手改变弦的张力以使音高发生变化，等等。

题，以传统律学研究的角度来看，每个音，无论怎样游移不定，最后皆有一定律位归属，因而对这种游移现象可以忽略不计；其二是技术手段问题，以往测音工具很难对动态音乐进行实时测量，因此对不断变化的音势问题更无能为力。在应用计算机快速测量手段之后，技术性难题已经得到解决，因此，本次测音工作便引入了音势测量。

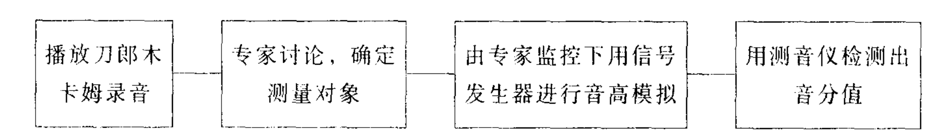
二、测音工作

测音工作是在记谱工作和录音音响编辑整理工作完成之后开始进行[1]。重点就是从听觉感受上认为不符合常规律制[2]，音准的音程和乐器的定音。整个测音工作分两个阶段进行。

第一阶段主要进行了两项工作，一是对乐谱和测量对象进行分析和确定，二是对测音工具进行性能调试和校验。考虑到这两项工作是影响整个测音能否顺利进行的关键步骤，因此参加第一阶段测音工作的人员不仅有中国艺术研究院视听技术实验室的测音工作者，还有课题组内几位专事音乐研究学者[3]。

在第一阶段，由于GMAS快速测音系统尚处于调试阶段，没有正式投入使用，故测音工作依然沿用了1985年的测音方式。所不同的是，在模拟音高的环节上没有使用小提琴，而是代之以信号发生器（Korg WT12），其功能与小提琴相同：都是起音高转换、延长音响的作用。

整个测音流程如下图所示：



第一阶段的测音内容主要围绕着那些听起来含有微分音程的歌唱声部音乐进行，具体内容为：

1）《巴楚孜尔巴亚宛木卡姆》歌唱声部片断；

2）《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》歌唱声部；

3）《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》歌唱声部；

4）《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》歌唱声部；

5）《阿瓦提丝姆巴亚宛木卡姆》歌唱声部；

通过第一阶段测音，课题组发现了如下问题：

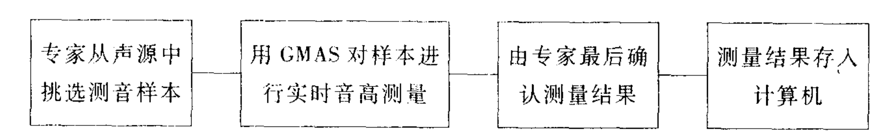
1. 由于用信号发生器进行音高模拟的过程用时较长，导致测音效率比较低[4]；

2. 由于在音高模拟环节上专家的听觉判断投入精力较多，导致听觉疲劳，因而给数据精度带来一些影响；

3. 音乐记谱在调式表达方式上有不统一的问题。

在吸取第一阶段测音经验的基础上，加之采用了GMAS快速测音系统，第二阶段整个测音工作进展较为顺利。

第二阶段测音工作的流程为：



第二阶段的测音内容有：

---

① 记谱工作由周吉同志主持完成，录音音响的整理工作由刘克同志（新疆自治区音像公司）主持完成。

② 本文中，“常规律制”指五度相生律、纯律和十二平均律。

③ 除笔者外还有周吉、樊祖荫、常树蓬等人。

④ 课题组费时一整天，才获得39个数据。

1）对第一阶段所测内容进行校验性测量；

2）对三个地区刀郎木卡姆伴奏乐器进行测量；

3）对《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》歌唱声部进行音势测量。

【音势测量原理】

在本次测音工作中，音势测量属“新生事物”，故有必要稍加笔墨介绍。

音势测量，是基于“一音多点”的测量的方式。即将每个音都细分为头、腹、尾三个部分，然后进行分别测量。这样，每一个音就有了三个点，将这些点平滑连接后便形成一条曲线，便成为能够反映出每个音走势的“音势谱”。例见图2：音腔谱的中轴为0音分，上下各6条线，每条线代表20音分，全部音域由低至高为-120至+120音分。用这种方式可以直观体现每个音的游动趋势和音高位移幅度，在进行音腔分析时，这种“显微式”的测音方法显得十分有用。但是在进行基本律位分析时，我们仅使用了音腹的音高数据。对于音腹这个点是否就是一个乐音的基本律位的问题，笔者将另文专述。

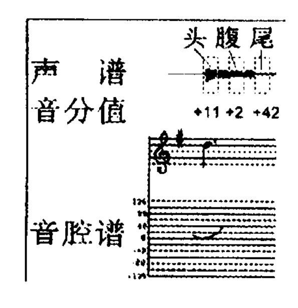


图2

概括本次测音工作，最为突出的一点是体现了声音的可视性，测量人员可以边听录音边观察声音的走势，一旦找到所要测量的声音的区域，只要用鼠标作出选择，计算机就能自动显示出音高数据，并利用模拟音响重放改音高的音响。与此同时，测量人员可以通过测音软件的另一功能将捕捉到的音高与原声进行比较，通过主观听觉感受，进一步确认已捕捉到的音是否就是所要测量的对象。这些技术不但大大减轻测音人员的劳动强度，提高了工作效率，更重要的是提高了测音数据精度和可靠性。

有关本次测音工作的详细背景资料见附录1和附录2

《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》歌唱声部（1=E）

音列	#F	#G	B	#C	#D	E	#E*
音分值	0	0	+9	+13	+15	+19	+23

《巴楚孜尔巴亚宛木卡姆》歌唱声部（1=♭E）

音列	F	G*	♭B	C	D	♭E*	E*
音分值	0	-33	-4	-6	-2	+23	+19 +35

《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》歌唱声部（1=A）

音列	B	#C*	E	#F	A*
音分值	0	-23	-1	-10	+7 +21 +60

《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》歌唱声部（1=E）

音列	#C	E*	#F	#C*	B
音分值	0	+28 +12 +27 +66	+4	-22	+17

《阿瓦提丝姆巴亚宛木卡姆》歌唱声部（1=F）

音列	D	F*	G*	A	C
音分值	0	+61 +35	-30	-6	+20

三、数据分析

在本文中，整个数据分析工作共包括三个部分：

（一）歌唱声部基本律位分析。

（二）乐器声部基本律位分析。

（三）歌唱声部音势谱分析。

以下按上述分类进行具体数据分析。

基本律位分析主要是寻找刀郎木卡姆音乐的基本律制特征，在方法上依然采用传统的做法：把被测对象按音阶排列，以十二平均律为标准，再将测音数据“对号入坐”进行比较分析。

（一）歌唱声部基本律位分析

【分析】

1）以上数据中，值得注意的是那些标注有＊记号的音级，这些音的音高，皆超出常规律制20音分以上，已经不属于“同一性音准感”[①] 误差范围，因此应该从非常规律制（读：非_常规律制）的角度去看待这种“超常音准”问题。

2）在麦盖提丝姆巴亚宛和阿瓦提巴希巴亚宛和丝姆巴亚宛木卡姆数据中，都有介乎1与#1之间的音高出现（从+60到+66音分不等），因此可以将其视为刀郎木卡姆音乐的一种音高特征。

3）数据显示，在刀郎木卡姆音乐的演唱中，个别音级存在明显的“多种音高并存”现象，对此问题，周吉先生已经在他的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》文章中加以论述。

（二）乐器声部基本律位分析

【测音数据】

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
阿瓦提刀郎艾捷克			
音阶	无	无	
空弦	180.73	#F4 -40	
右侧共鸣弦	665.41	E5 +16	
	555.84	# C5 -4	320
	460.07	# A4 -24	320
	374.14	# F4 +11	365*
	314.74	# D4 +12	299
	248.83	B3 +6	406
左侧共鸣弦	739.43	# F5 -10	
	622.31	# D5 +0	290
	493.35	B4 -2	402
	421.25	# G4 +24	274
	336.73	E4 +36	412
	278.29	#C4 +6	330
阿瓦提卡龙			
	148.94	D3 +25	

① “同一性音准感”是指人耳判断相同音高准确度的感觉，详细解释见笔者《音乐家的音准感——与律学有关的音乐听觉心理研究》，载《中国音乐学》1992年第3期

续表

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	166.29	E3 + 16	191
	178.17	F3 + 28	112
	199.78	G3 + 26	198
	218.22	A3 - 21	247*
	242.79	B3 - 37	184
	271.41	#C4 - 45	192
	306.70	#D4 - 25	220
	331.98	E4 + 4	129
	364.89	#F4 - 25	171
	407.95	#G4 - 31	194
	446.84	A4 + 26	157*
	489.69	B4 - 15	159*
	545.82	#C5 - 27	188
	611.93	#D5 - 29	198
	669.55	E5 + 26	155*
	736.17	#F5 - 9	165*
	818.57	#G5 - 26	185
	889.96	A5 + 19	145*
	988.24	B5 + 0	181
	1098.28	#C6 - 17	183
阿瓦提刀郎热瓦普			
空弦	161.51	E3 - 35	
	183.04	#F3 - 18	183
	240.46	B3 - 46	472
共鸣弦	303.13	#D4 - 46	
	270.72	#C4 - 41	195
	241.49	B3 - 38	197
	215.67	A3 - 34	196
	205.55	#G3 - 17	183
	181.69	#F3 - 31	214
	162.70	E3 - 22	111
	120.12	B2 - 47	525
巴楚刀郎热瓦普			
空弦	116.49	#A2 + 0	
	131.90	C3 + 14	214
	175.50	F3 + 9	495
共鸣弦	391.94	G4 - 1	
	351.18	F4 + 9	190
	313.44	#D4 + 12	197
	290.71	D4 - 18	130
	263.20	C4 + 10	172
	232.83	#A3 - 1	211
	175.35	F3 + 8	491
演奏丝姆巴亚宛时热瓦普定弦			
空弦	117.51	#A2 + 15	
	133.24	C3 + 32	217

续表

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	163.94	B3 -9	359*
共鸣弦	387.64	G4 -20	
	345.80	F4 +17	193
	314.73	#D4 +9	174
	294.31	D4 +3	106
	263.79	C4 +14	189
	236.88	#A3 +28	186
	177.24	F3 +26	302
巴楚卡龙			
	853.26	#G5 +46	
	949.82	#A5 +32	186
	886.00	A5 +11	121
	803.48	G5 +42	169
	731.46	#F5 -21	163
	649.61	E5 +26	205
	602.96	D5 +45	129
	541.96	#C5 -40	185
	481.40	B4 -45	205
	436.57	A4 -14	169
	391.20	G4 -4	190
	351.72	F4 +12	184
	320.33	#D4 +50	162
	292.26	D4 -9	159*
	262.32	C4 +4	187
	235.08	#A3 +15	189
	221.91	A3 +15	100
	196.49	G3 +5	210
	174.97	F3 +4	201
	125.29	B2 +26	578
巴楚刀郎艾捷克			
空弦	134.59	C3 +50	
右侧共鸣弦	473.75	bB4 +27	
	397.03	G4 +22	105
	314.20	bE4 +16	414
	264.62	C4 +19	297
	183.04	#F3 -18	637
左侧共鸣弦	532.20	C5 +29	
	439.29	A4 -3	332
	353.35	F4 +20	377
	295.32	D4 +9	311
	236.88	bB3 +28	371
麦盖提刀郎热瓦普			
空弦	122.03	B2 -20	
	137.28	#C4 -36	184
	183.04	#F3 -18	482
共鸣弦	459.68	#A4 -25	

续表

测量项目	频率（Hz）	音分值	相邻音分值
	411.85	#G4 - 15	190
	368.48	#F4 - 8	193
	325.71	E4 - 21	213
	309.31	#D4 - 11	190
	274.57	#C4 - 17	206
	245.49	B3 - 10	193
	183.04	#F4 - 18	508
演奏丝姆巴亚宛时所用定弦			
空弦	121.03	B2 - 20	
	136.74	#C3 - 23	197
	169.88	F3 - 47	376
共鸣弦	音高不变		
麦盖提卡龙			
	136.05	#C3 - 31	
	163.89	E3 - 9	278
	184.58	#F3 - 3	194
	206.73	#G3 - 7	204
	230.72	#A3 - 17	210
	247.64	B3 + 5	78
	276.51	#C4 - 5	190
	307.75	#D4 - 19	186
	328.04	E4 - 7	112
	371.00	#F4 + 4	211
	415.30	#G4 - 1	195
	461.90	#A4 + 16	185
	496.17	B4 + 8	124
	551.11	#C5 + 2	194
	622.37	#D5 + 0	198
	667.57	E5 + 21	121
	748.28	#F5 + 19	197
麦盖提刀郎艾捷克			
空弦	175.35	F3 + 8	
右侧共鸣弦	526.49	C5 + 10	
	442.22	A4 + 8	298
	356.14	F4 + 33	375
	235.52	♭B3 + 19	714
	196.11	G3 + 1	118
左侧共鸣弦	470.14	♭B4 + 14	
	393.03	G4 + 4	110
	316.55	♭E4 + 29	375
	270.97	C4 + 58	271
	231.91	♭B3 - 8	266*

说明：1）带*标记的相邻音分值表示该音分值已经超出常规律制音高标准35音分以上。

2）民间艾捷克艺人根本没有“音阶”的概念，所以也无法请其演奏艾捷克的音阶。

3）刀郎艾捷克的弦用马尾制成，直径较普通弦粗很多。基于这种型制，艾捷克在发声时，基音很弱，泛音却很强。因此当演奏空弦时，人耳感觉到的音高要比表中的音高高一个八度。

4）刀郎艾捷克共鸣弦的数量并无统一规定，阿瓦提艾捷克每侧6根弦，巴楚和麦盖提地区每侧5根弦。详见马成翔先生的论文《刀郎木卡姆所用乐器和乐队规模》。

5）出于乐曲音律的需要，刀郎热瓦普在演奏丝姆巴亚宛木卡姆时都要改变定弦，因此，表中将丝姆巴亚宛的定弦单独列出。

【数据分析】
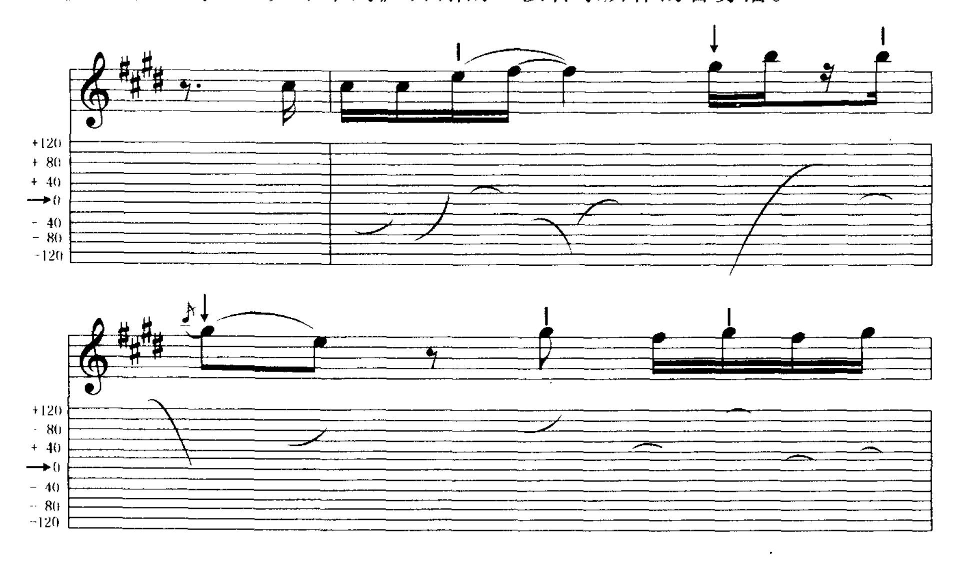
1）艾捷克艺人没有给我们提供音阶音响，但是根据其共鸣弦的定音，我们依然可以摸索出艾捷克音阶的构成规律。以麦盖提刀郎艾捷克为例，其空弦为F3①，左右两侧共鸣弦定音规并后为ᵇB3 C4 ᵇE4 F4 G4 A4 ᵇB4 C5，都包含在以F为基音构成的泛音列中前10个泛音范围内②。根据现场观察，我们发现刀郎艾捷克艺人在演奏刀郎木卡姆时经常使用泛音演奏技巧，最经常使用的是与空弦构成纯八度（实际音高为高两个八度）、纯五度（实际音高为两个八度+纯五度）和大三度（实际音高为两个八度+大三度）③。这说明刀郎艾捷克在音律上基本受空弦泛音列的影响。

2）刀郎热瓦普没有固定的品相，但是通过分析共鸣弦的定弦可以了解其音阶规范。以麦盖提刀郎热瓦普为例，其空弦的常规定弦为B ♯C ♯F，共鸣弦定弦为#F3 B3 ♯C4 ♯D4 E4 ♯F4 ♯G4 ♯A4，基本是建立在以空弦B为基础上的一个常规音阶。此外，在演奏丝姆巴亚宛时，演奏者将第三弦（最外弦）定弦稍稍调低，三根弦的音高关系为B2－20 ♯C3－23 F3－47，由此，第一弦与三弦呈减五度关系，二弦与三弦呈减四度关系。至于演奏者何以如此定弦，还有待于研究者进一步深入研究。

3）从整个测音数据看，阿瓦提地区的卡龙定弦中出现了较多的非常规音程，据了解，该地区卡龙演奏者由于较长时间没有参与演出活动，其演奏技艺在录音的时候并不处于最佳状态，因此这些非常规音程的出现可能与这一因素有关。

（三）声乐声部音势谱分析

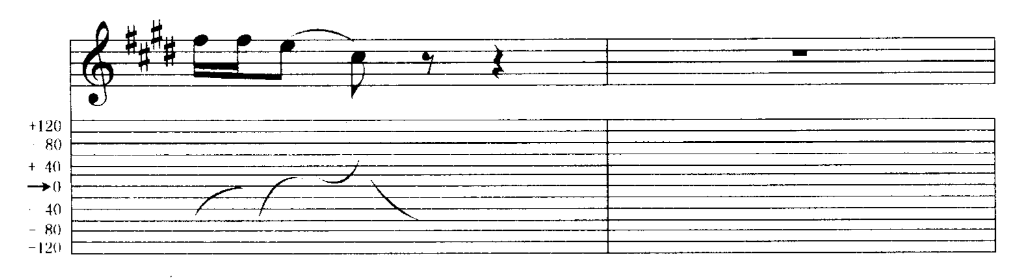
在前面《方法研究》和《测音工作》部分已经介绍了有关音势谱的基本概念与表现形式，下面是对《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》开始的一段音乐所作的音势谱。



① 本文中，音高采用音乐声学通用标注体系，与音乐界常用的标注体系的关系为物理1组＝音乐大字一组，物理2组＝音乐大字组，物理3组＝音乐小字组，物理4组＝音乐小字1组，等等，余可类推。

② 以F为基音构成的泛音列前10个泛音为F，C，F，A，C，ᵇE，F，G，A，ᵇB。

③ 详见马成翔先生的论文《刀郎木卡姆所用乐器和乐队规模》。



【音势分析】

从音势谱可以看出以下几个特征：

1）个别音的游移幅度非常大，以首调的第一个3音（$^{\#}$G，见谱例中以↓标记所示的位置）为例，其游移幅度已经达到240音分左右。

2）在音乐进行中，有些音（见谱例中以丨标记所示的位置）的音高明显偏离了基本律位，偏离范围从-100音分至+120音分不等。但是由于这些音大都具有经过音性质，所以没有对整个音乐的律制感觉产生影响。

3）所有具有经过性质的乐音，都具有较强游移性，这似乎体现了“活”的音乐的基本特性。

四、乐律问题研究

（一）如何看待非常规律制的音高现象

通过以上测音及数据分析，我们可以清楚看出：刀郎木卡姆的音乐中存在着一些非常规律制的音高现象。特别在高音声部，有些音高具有明显的四分之三音的性质。但是，通过对乐器定音的测量数据分析，带有四分之三音特征的音程并不明显（除阿瓦提卡龙外）。我们知道，乐器的定音往往就体现着乐器表演者的音准感觉，由此我们看出这样一种倾向：刀郎木卡姆音乐使用的是一种混合的乐律体系，在这种体系中，乐器定音以纯律（刀郎艾捷克）和五度相生律（刀郎热瓦普）为主，在个别乐曲中（如巴楚的丝姆巴亚宛），在定音上已经出现四分之三音特征。而在歌手演唱的音乐中，律制体现了更强的四分之三音特征。但是，这种特征与阿拉伯音乐的四分之三音是否有相同之处，我们由于没有阿拉伯音乐的实测数据，所以还难下结论。但有一点似乎是明确的：阿拉伯音乐理论中已经确立了中立音的地位，在乐器（乌德）的品相也有中立音的标识，而在刀郎木卡姆乃至十二木卡姆音乐体系中，中立音还只是出现音乐音响之中。

（二）音准误差问题

在分析麦盖提丝姆巴亚宛测音数据过程中，我们注意到这样一个问题：从歌唱声部的测音结果来看，其调高为E调，从乐器测音数据结果来看，卡龙和刀郎热瓦普的定音标准似乎尚可演奏该段音乐，但是刀郎艾捷克的定音却是^{b}B调（通过对其空弦和共鸣弦的音高分析），理论上讲，用这种定音标准似乎无法为歌手伴奏，但我们从合奏的录音听辨中却没有感觉到平行调性的出现。一种可能的解释是：刀郎艾捷克艺人虽然以^{b}B调定弦，但在真正演奏时通过指法调整音高，从而使二者的音高关系达到谐调一致。另一种可能，就是因为刀郎艾捷克的音量总体来说偏小，在伴奏中音响处于较弱的层次，故而不对我们的听觉产生明显影响。总之，对此问题，我们还需进一步加以研究。

（三）刀郎木卡姆的律制判定

在基本律位分析时，我们已经注意到刀郎木卡姆音乐中存在“一级多音”（也可称为“泛律位”）现象。在音势谱分析中，我们也对“活”的乐音所具有的较强的游移性有了直观认识。现在的问题是：如何通过对二者的分析来确定它们的律制体系？

前面已经提到，按照传统的律制分析，一个音无论怎样飘忽不定，也都应有一定的律位归属，通过对律位的分析，我们也就可以归纳出一定的律制体系。我们前面所作的记谱和测音数据的表达方式上也是遵照这个原则来进行的。但是，我们觉得这并不是一种完善的表达方式。不完善的根本所在，

是我们依然在套用一种适合分析西洋专业的乐律法则来分析民间音乐。

通过十多年来参与各民族民间音乐测音工作的经验，笔者对刀郎木卡姆的音律有这样一种认识，“一级多音”和较大幅度的音高游移问题并不仅仅是刀郎木卡姆特有的音律特征，甚至也不是维吾尔族民间音乐所特有，而很可能是存在于所有未经西洋专业音乐“艺术化”的各个民族的民间音乐之中，不同民族和地区之间所不同的只是数量和幅度的差异而已，并没有本质的区别。从这个角度讲。如果一定要从律制理论角度来阐述刀郎木卡姆的律制特征，那就是“包含有中立音程的混合律制”。

较之15年前对十二木卡姆音律调查研究工作，本次对刀郎木卡姆的音律研究，无论在发掘现有设备的潜力、创造新的科研设备、新的经验、新的模式都有一定进展，也取得了一定的成果，但对于探索整个维吾尔传统音乐的乐律规律而言，有一点依然没有变化，那就是我们的工作仍然只是工作的开始，而远非研究工作的结束。

本文所涉测音工作主要由音乐研究所视听技术实验室赵文娟、刘一青两位工程师主持完成，在此深表谢意。

附录1

测 音 报 告

视听技术实验室1999年测第3号

测音内容： 新疆刀郎木卡姆部分音乐中的微分音使用状况							
样本来源： 由《刀郎木卡姆生态与形态研究》课题组提供（DAT数码录音带）							
时间	1999.4.15	地点	中国艺术研究院音乐研究所视听技术实验室	温度	22℃	电压	220V
测量仪器： SONY TCD－D3数码录音机，Strobocoon转子闪光音准仪，KorgWT12信号发生器							
测量流程图： 播放刀郎木卡姆录音 —— 专家讨论，确定测量对象 —— 由专家监控下用信号发生器进行音高模拟 —— 用测音仪检测出音分值							
测量人员： 赵文娟、刘一青（测量） 韩宝强、周吉、樊祖荫、常树蓬（监测）							
测量结果： 见文中							
备注：							

测量人员签字： 赵文娟 刘一青 韩宝强

室主任签字： 韩宝强

中国艺术研究院音乐研究所
视听技术实验室

附录 2

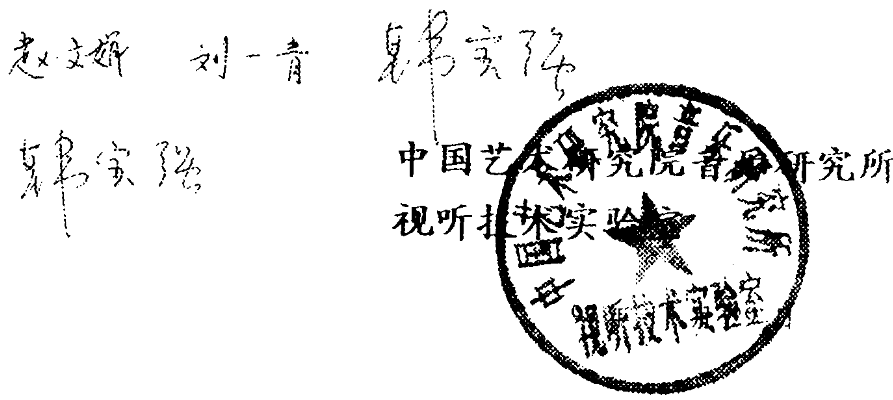
测 音 报 告

视听技术实验室 2000 年测第 2 号

测音内容： 1）新疆刀郎木卡姆伴奏乐器定弦状况 2）新疆麦盖提县丝姆巴亚宛木卡姆片断的音势谱							
样本来源： 由《刀郎木卡姆生态与形态研究》课题组提供（DAT 数码录音带）							
时间	1999.11.17 —2000.3.22	地点	中国艺术研究院音乐研究所视听技术实验室	温度	22℃	电压	220V
测量仪器： SONY TCD—D3 数码录音机，GMAS 2.0 通用音乐测量系统							
测量流程图： 播放刀郎木卡姆录音 —— 分析、确定测量对象 —— 用 GMAS2.0 测量、保存数据							
测量人员： 赵文娟、刘一青（测量） 韩宝强（监测）							
测量结果： 见文中							
备注：							

测量人员签字：

室主任签字：



附录 3

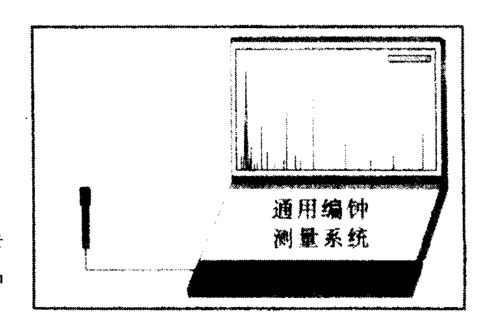
GMAS 简介

“GMAS” 是英文 General Musical Analyse System 的缩写，即《通用音乐分析系统》。适用于音乐音响分析、乐器音色分析、律学测量和噪音分析。

整套《通用编钟测量系统》由笔记本计算机、标准声卡和标准测量话筒和测量软件组成（见下图）。

软件部分是利用微软公司的 Visual C（7.0 版）为编程工具开发而成，从总体结构上讲，整个软件由以下四个模块构成：

1. 声音波形采样模块。
2. FFT 转换模块。
3. 分析模块。
4. 标准音发声模块。



声音波形采样模块的主要功能是在 MS Windows 环境下，利用声卡作为声音采样接口，将模拟信号转换为数字信息。该模块可适用于多种不同型号声卡设备。

FFT 转换模块的功能是采用 Arbitrary FFT 将采样得到的波形信号转换为频域信号。考虑到音乐音响的变化性，系统对信号长度的规定为可以不为 2 的整数次方幂。

分析模块是软件的核心，其功能是对 FFT 转换后的频域信号进行带有音乐含义的分析。测量者可利用鼠标操作，在鼠标划定的频谱区域内找到峰值，并给出峰值所处位置的音高名称、音分值和音强值，并给出相应频率的正弦波音

响，以方便检测人员的听觉对照。系统允许同时显示多段频谱，便于对正侧鼓音同时进行比较研究，每段频谱中又可以显示 5 个峰值数据，对编钟泛音研究非常直观、有效。

标准音发声模块的功能是产生各种符合音乐要求的标准音音响，以方便音乐工作者和乐器制造者调音时进行对照。

此外，测量软件还具有数据保存、读取和打印输出等功能。

《通用编钟测量系统》由音乐研究所视听技术实验室开发，于 1999 年 7 月正式投入使用，目前在国内已经有中央音乐学院、武汉音乐学院、北京乐器检测中心、武汉机械工艺研究所和苏州华声乐器公司等单位实地使用。对《刀郎木卡姆》的音律测量工作也全部在《通用编钟测量系统》完成。

《刀郎木卡姆》多声形态研究

中国音乐学院 樊祖荫

在新疆南部塔克拉玛干沙漠边缘的绿洲地带，生活在叶尔羌河、塔里木河两岸自称为“刀郎人”的维吾尔族聚居区，广泛流传着一种集歌、舞、乐于一体的民间传统套曲——“刀郎木卡姆”。

根据实地调查，刀郎木卡姆在被称作“刀郎地区”的麦盖提、巴楚、阿瓦提三县最为流行。有关刀郎木卡姆的生态与形态的总体特征，在周吉所撰写的《刀郎木卡姆的生态与形态研究》[①] 一文中已作了详细论述，本文仅对其多声形态作进一步的研究。

刀郎木卡姆的多声形态极为丰富，是笔者所见过的民间多声部音乐中和声音响最为复杂，织体形式最富变化的一种多声部音乐形式。下面从与多声部音乐的构成紧密相关的三个方面进行阐析。

一、调式与调性

1. 调式构成特点

在调性音乐中，调式总是起着组织、控制乐音运动的重要作用。多声部音乐中的调式现象，既与单声部音乐的调式有着广泛的一致性，又有其自身的特殊性，这在刀郎木卡姆中也明显地表现出来。

就总体而言，刀郎木卡姆所采用的是七声音阶（在歌唱旋律与器乐合奏旋律中均存在无半音的五声音阶的片断，但无论从横向的延伸还是从纵向的组合来看，这种五声音阶的片断均较为短暂，因而从总体上不影响其调式的构成），并常以 Do、Re、Mi、Sol 四个乐音作为乐调的中心音。但有以下两点与一般的调式构成不同，值得特别的注意。

其一，由于受各种乐律的影响，刀郎木卡姆的乐调中存在着一级多音现象，这尤其表现在以下各级音上：

以 Do 为中心音的调式Ⅲ级音（降低倾向）；

以 Re 为中心音的调式Ⅲ级音与Ⅶ级音（上升倾向）及Ⅵ级音（降低倾向）；

以 Mi 为中心音的调式Ⅲ级、Ⅵ级与Ⅶ级音（升高）；

以 S01 为中心音的调式Ⅴ级音（升高）及Ⅲ级音（降低）。

经过精密仪器的测定[②]，这些“一级多音”现象，在乐器与歌唱中所呈现出来的情况是不完全相同的：在乐器上，所变化的各音在音位上比较固定，其中多数呈现出中立音（$\frac{1}{4}$音）的音位，如以 Re 为中心音的Ⅲ级音与Ⅶ级音升高之后，则分别构成中立三度音（˃ Fa）与中立七度音的（˃ DO）等（有的甚至由此改变乐器的定弦，使中立音的音位固定下来，如艺人们在演奏《丝姆巴亚宛木卡姆》时将刀郎热瓦普外面三根弦的定弦，从原来的 Do Re S01 改定为 Do Re ˃ Fa)；至于歌唱声部中所变化的各音，在音位上则更多的呈现出游移现象（其游移幅度约为 30～100 音分），有的接近中立音，有的更高，有的则仅仅是微升微降情况，这与歌唱者的情绪、歌唱场合的氛围等有着很大关系。由于这种音高变化无处不在，加上声乐与乐器之间以及各乐器声部之间个性化的演唱、演奏，因此当各声部汇合之时，常能形成纵向的一级多音现象，使和声音响大为复杂。如例 1 各声部中的 E、˃ E、↑E 与 G、G 音位的变化[①]（见例中由虚线相连的各音），以及
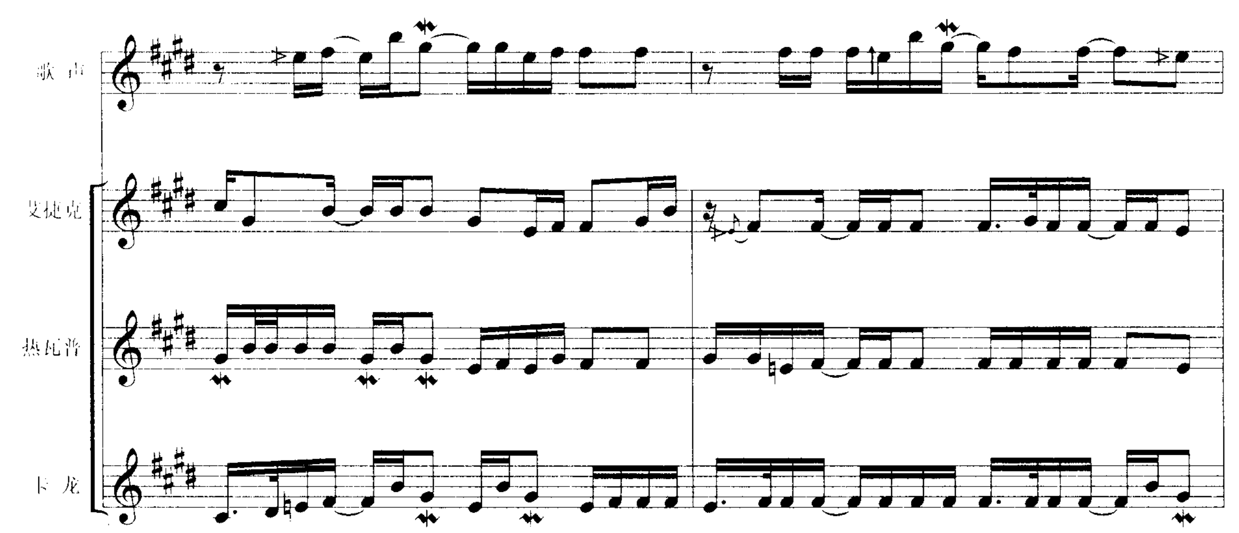
① 根据课题组内部分工，由周吉对刀郎木卡姆的生态与形态特征进行总体研究。本文中对周文的引用，不再另注。

② 测音工作由韩宝强负责，本文中的数据由他提供。

它们与其他声部各音所构成的复杂和音关系：

例 1

《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》
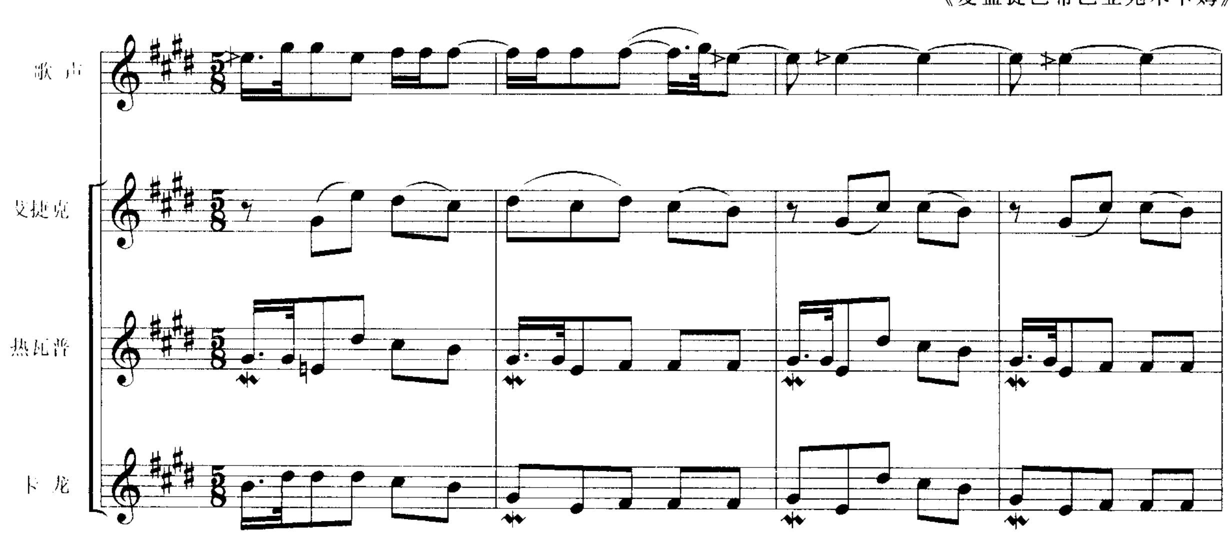


其二，旋律调式的中心音，有的按常规可用作段落或全曲的结束音（如刀郎木卡姆中以 Do、Mi、S01 作为调中心的乐曲多数如此），有的则不然，其结束音常不是调式中心音，而更多的结束在中立七度音上（如以 Re 作为调中心音的乐曲多数如此）。这样的结音方式颇为别致，在多数汉族音乐中很少会出现这种现象，即使出现不是调中心音为结束音的情况，也常可按调式交替等理论予以解释。但如若联系到十二木卡姆等维吾尔族传统音乐中经常出现不以调中心音为乐曲结束音的现象，那么再来分析刀郎木卡姆的某些“特殊的”结束音现象，也就不足为奇了。

应当指出，这种结束在调式中立七度音上的旋律，并不构成调式的交替。这从多声部音乐的整体上来看，显得更为清楚。如例 2：

例 2
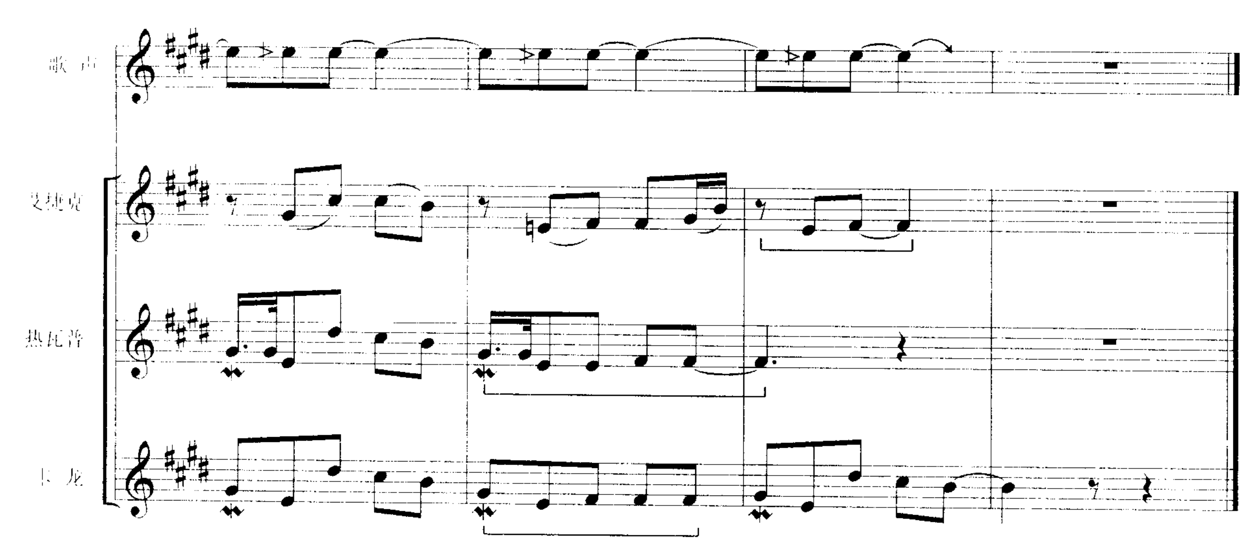
《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》



1 谱例中所使用的变音记号如下：

♯——升高半音。 >——升高$\frac{1}{4}$音，即中立音。↑——微升。
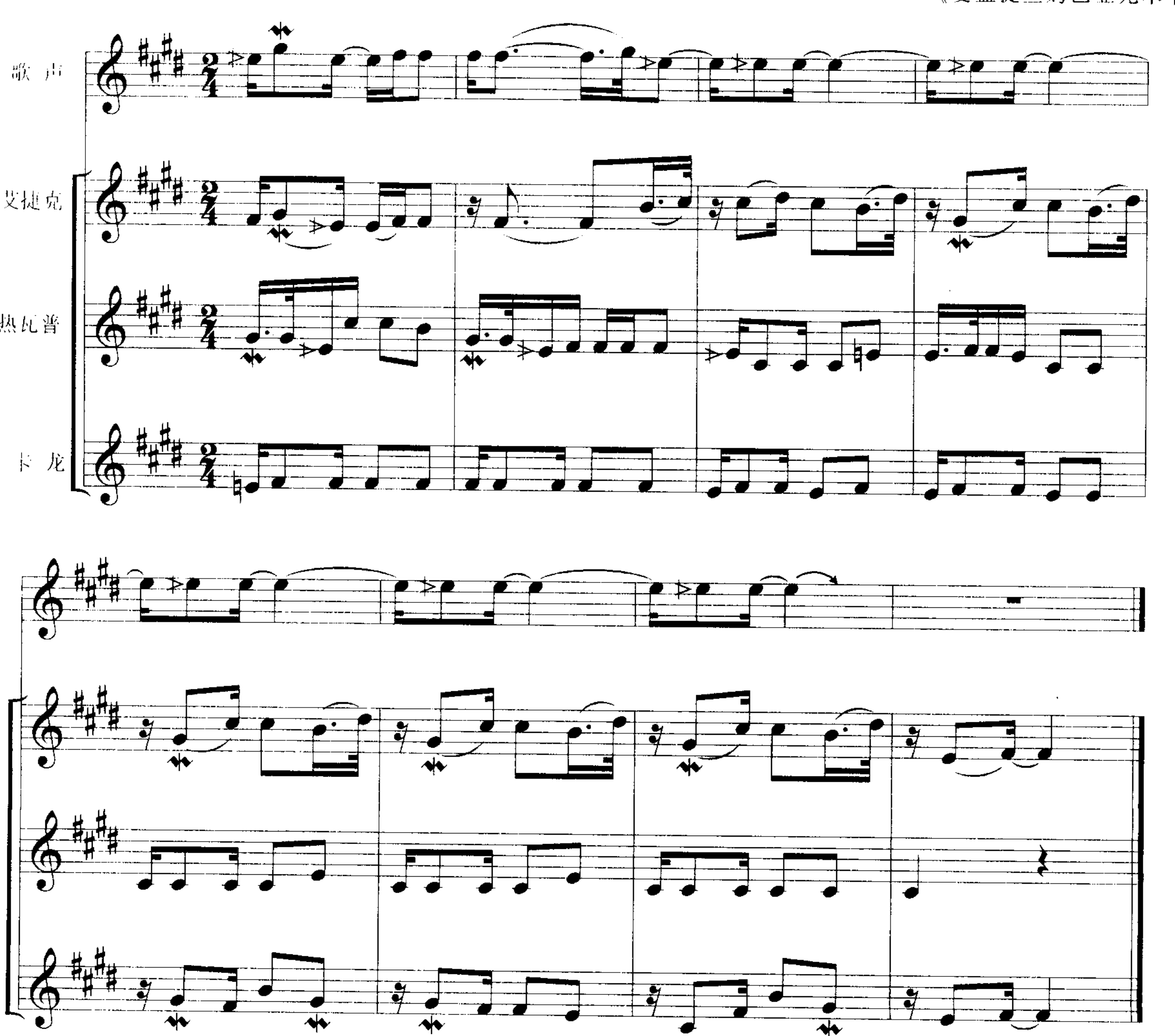
♭——降低半音。 ——向下波动。 ——向上波动。↓——微降。



例2为《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》全曲的结束句。歌唱旋律最终滞留在中立七度音$^{\flat}$DO（谱例中的$^{\flat}$E）上，但乐队中的所有三个声部，除了突出调式骨干音Re、S01、La（即谱例中的$^{\#}$F、B、$^{\#}$C音）之外，还都在结束处先后强调了调中心音Re（$^{\#}$F）的终止作用。因此，就乐曲的整体而言，调式构成并没有发生变化。再如例3：

例3

《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》



例3是《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》全曲的结束句。它与例2的情形相似，歌唱旋律最终也滞留在中立七度音˃ Do（˃ E）上，乐队中所有三个声部都强调了调式骨干音 Re（#F）或 La（#C），并在歌唱声部休止之后，艾捷克与卡龙声部同时以调中心音 Re（#F）作为全曲的终止音。另外，热瓦普与卡龙声部采用的自然七度音♮Do（♮E）与歌唱旋律的中立七度音˃ Do（˃ E）同时并用，更突出了˃DO（˃ E）作为刀郎木卡姆调式特性音的色彩作用。

至于这种特殊的结束音现象产生的原因，可能比较复杂，恐怕应从维吾尔族的审美情趣、刀郎木卡姆的表演方式和场合等方面去进行深入细致的研究，方能得出合乎客观实际的结论来。
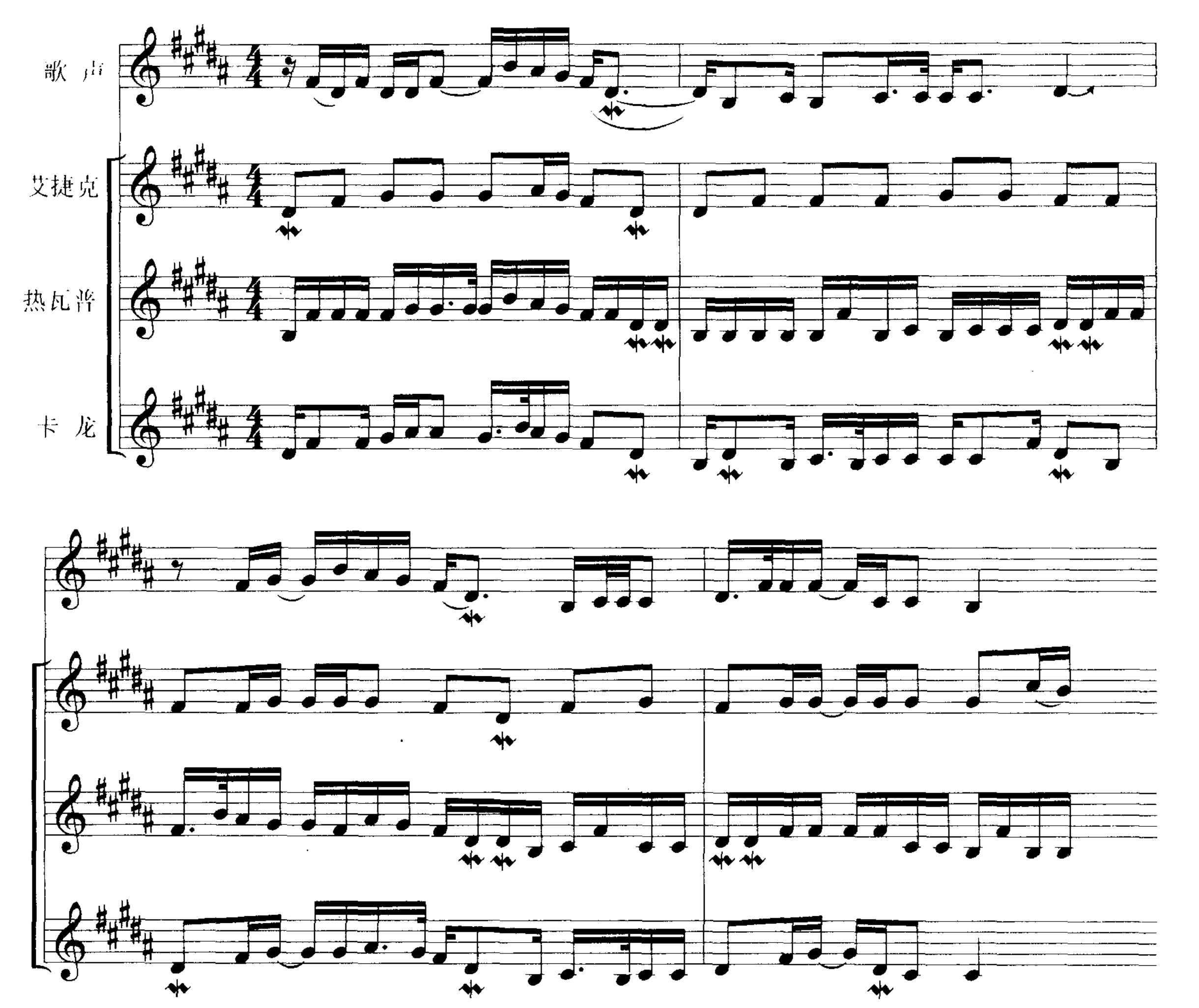
2. 调式的交替与复合

刀郎木卡姆中的多数乐曲为单一调式，但在少部分乐曲中也有调式交替的情况发生。即：在乐曲进行过程中，调式音阶各音之间的音程关系不变，而通过强调不同的调式骨干音及句尾、段尾落音的改变（这种落音的改变，不同于前节所述的结束在中立音上的现象，而是指结束在调式的另一自然音级上），使调中心音的位置发生变化，从而形成调式的交替。这种调式交替常与乐曲的不同结构部位相联系，如《麦盖提木夏吾热克木卡姆》中从“赛乃姆”部分（以 Re 为调中心音）到“赛勒克”部分（以 Do 为调中心音）所出现的不同调式之间的交替。

当不同声部在纵向之间形成不同的调式中心音时，即构成调式的复合。这种纵向的调式复合，对刀郎木卡姆来说虽然不是典型现象，而且常只出现在某一结构的局部地方，但它对于调思维的发展与和声音响的复杂化也起到重要作用，故而应予以重视。如例4：

例 4

《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》

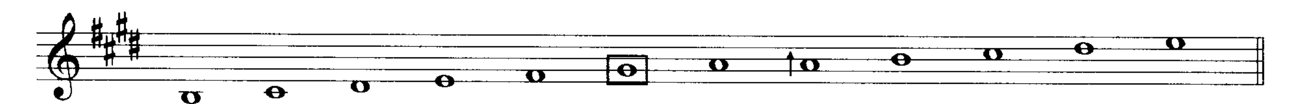


例4选自《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“赛乃姆”（即第三部分）的后半段。全曲歌唱旋律的调中心音一直坚持在Do音上（即谱中的B音），而此处卡龙声部在后三小节中却明显地表现出以Re音（#C）为中心的调式倾向。其他二声部的构成也很有意思：热瓦普声部的调式与歌唱旋律相同（强调DO、Sol为骨干音）；而艾捷克声部在后两小节中却更多地强调了La音——以Re为调中心音的调式骨干音。这样，四个声部分别形成了由两个调式的中心音（Do和Re）与两个调式的骨干音（Sol和La）纵向构成的调式复合（见例4最后第三拍）。像类似的情况在此例的前后均有出现。

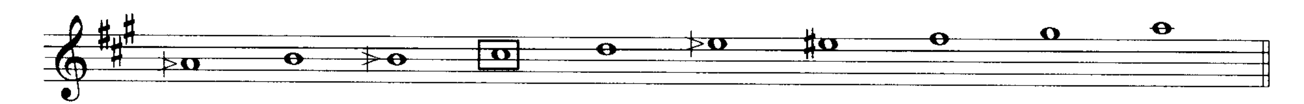
这种调式复合的现象值得探讨：由于刀郎木卡姆中以Re为调中心音的乐曲颇多，“乃额曼其”（乐师们）在即兴演奏中有可能把它的音调用到其他调式的乐曲中去，从而形成不同调式的复合。由于从纵向和声音响上来说，这种大二度音响与其他的音结合方式所构成的音响相似，因此在整体风格上依然是和谐而统一的。

3．调的转换与重叠

刀郎木卡姆中的大多数乐曲运用单一调性，在调高上很少发生变化，仅有一少部分乐曲在调高以及乐调音阶的构成上会发生转换现象。例如，流行于巴楚县的《区尔巴亚宛木卡姆》，其“木凯迪曼”（序曲）部分的调高及音列如下（带□者为调式中心音）：



进入到“且克脱曼”（第二部分）之后的调高及音列则转换成：
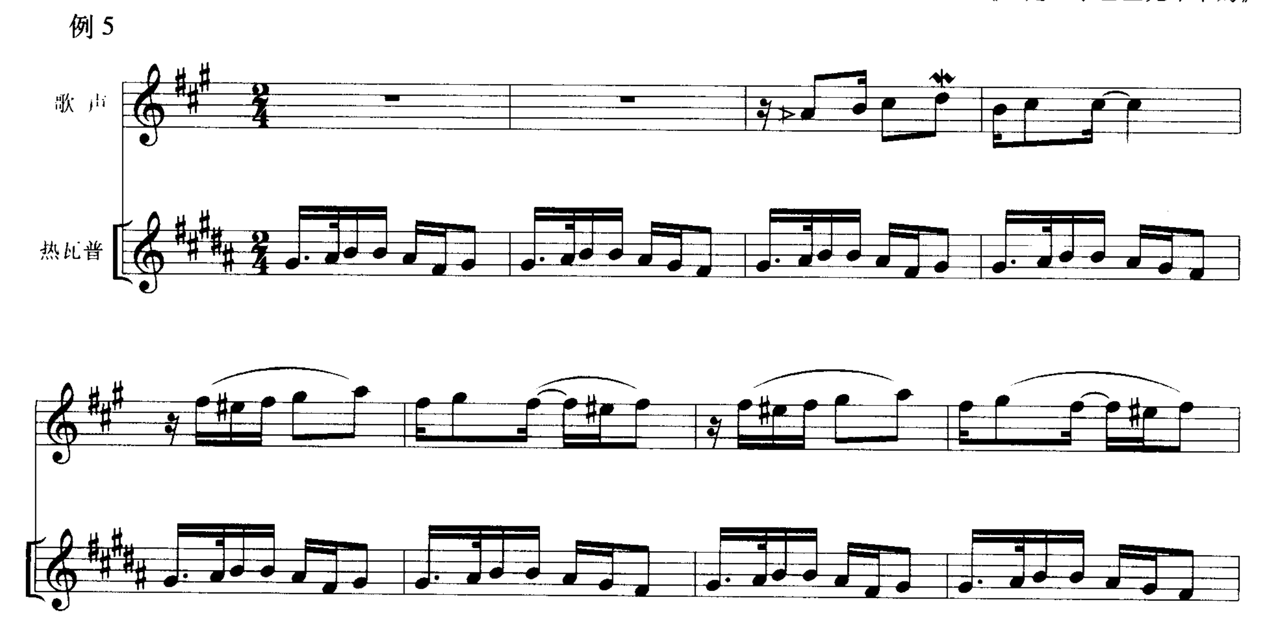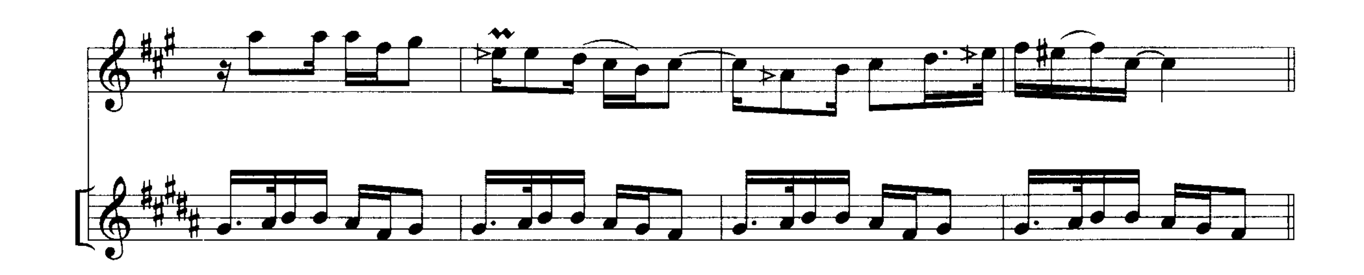


这里，调高（移高了四度）及音阶构成均发生了转换，但调式中心音（即首调的Mi）并没有改变。

有意思的是，当这首乐曲进入“赛勒克”（第四部分）时，乐队忽然提高了一个大二度（Do = B）来演奏，而歌唱声部则仍坚持在原来的调性上（Do = A），这样就构成了大二度的调重叠。例5是“赛勒克”第二个段落的歌唱声部与热瓦普声部：

《巴楚区尔巴亚宛木卡姆》

例5





例 5 中，由于热瓦普声部仅用了四个音来组成固定音型，而且其中三个音（即谱中#F、#G、B）也存在于歌唱声部的调性之中，因此，两调纵向重叠起来，其“多调性”的音响尖锐度不是很强。诚然，它比起例 4 的大二度调式重叠来，其调性复合的感觉还是要强烈得多。

二、织体形式

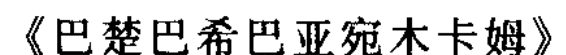
音乐都是通过一定的织体形式陈述出来的。多声部音乐中的织体，是泛指音乐纵横向关系的结构形态（即多声结构型）。在民间多声部音乐中，织体又是体现多声思维比较成熟和重要的方面（另一方面为和声，见本文第三部分）。

刀郎木卡姆的多声结构形态丰富多样，且具有自身的特点，具体的织体形式如下：

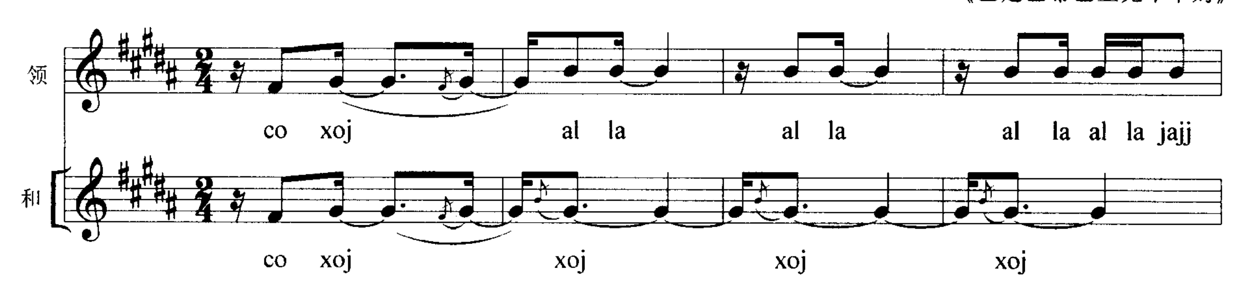
1. 和应型织体

和应型织体，是指具有领、和关系的不同声部在和应时形成的短暂重叠现象。其时虽然纵向的和声关系往往较为简单，但由于和部的加入，会使纵向的节奏与音响色彩得到变化和丰富，并使音乐气氛得以加强。刀郎木卡姆中的和应性织体，主要产生在歌唱部分的领唱与和唱之间。和唱声部多用衬词，其旋律，有的与领唱声部相同（如《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》的“木凯迪曼”部分）；有的构成局部模仿，纵向结合时大多也为同音（如《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》中的“赛乃姆”部分）；有的与领唱声部构成简单的和音关系。如例 6：

例 6



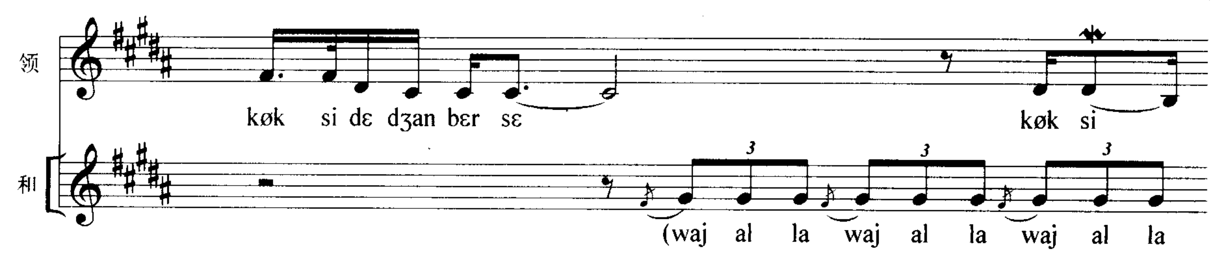
《巴楚巴希巴亚宛木卡姆》

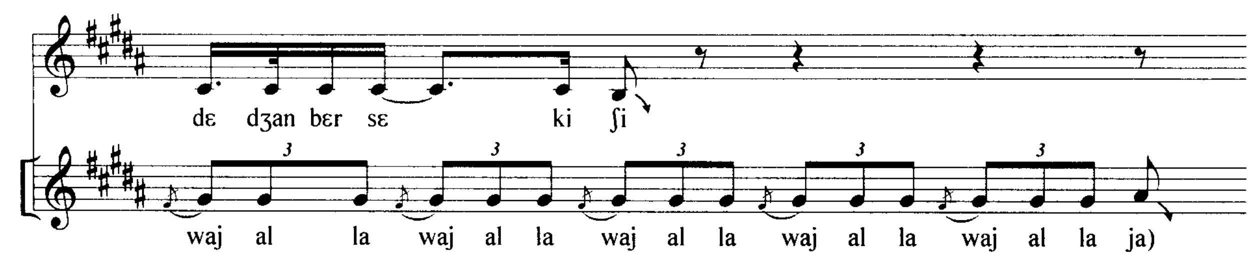


有的则用序唱中出现过的呼喊性音调，与领唱声部形成节奏上的补充或对比关系。如例 7：

例 7

《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》





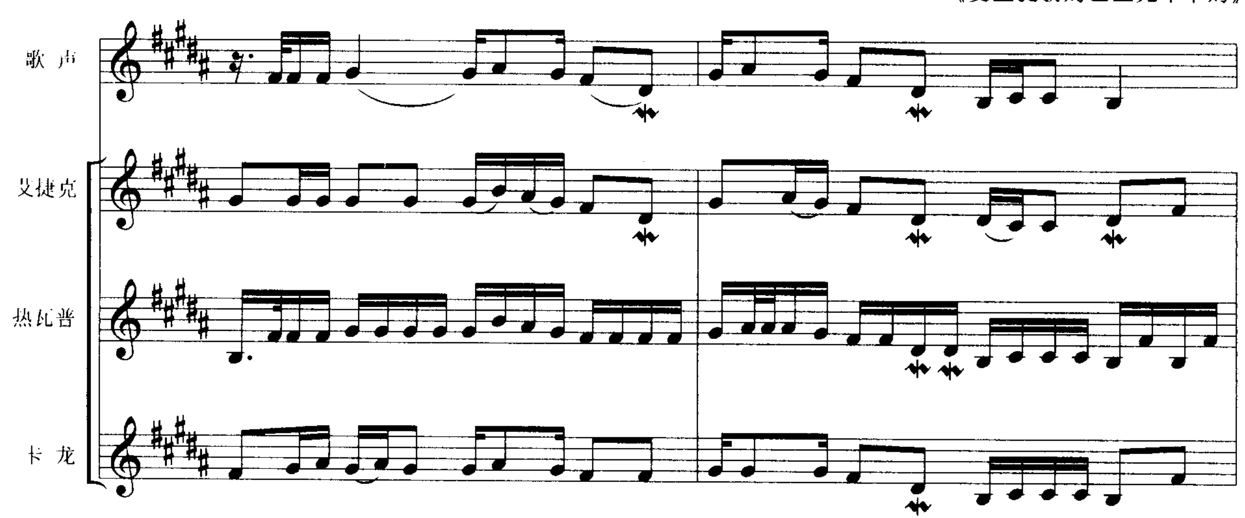
2. **支声型织体**

支声型织体，是指各声部以同一旋律的变体在同一时间作纵向结合发展的一种多声结构形式。刀郎木卡姆中的支声型织体，主要出现在歌唱声部与器乐声部之间，具体的构成形式多种多样。

有的是三个器乐声部（刀郎艾捷克、刀郎热瓦普与卡龙）在跟随歌唱声部时作一点支声性的变化，形成四声部整体上都由同一旋律变体所构成的支声型织体。各声部之间的旋律走向与骨干音大致相同，在节奏上有一些疏密的变化。这种样式，在支声型织体中占有重要地位。如例 8：

例 8
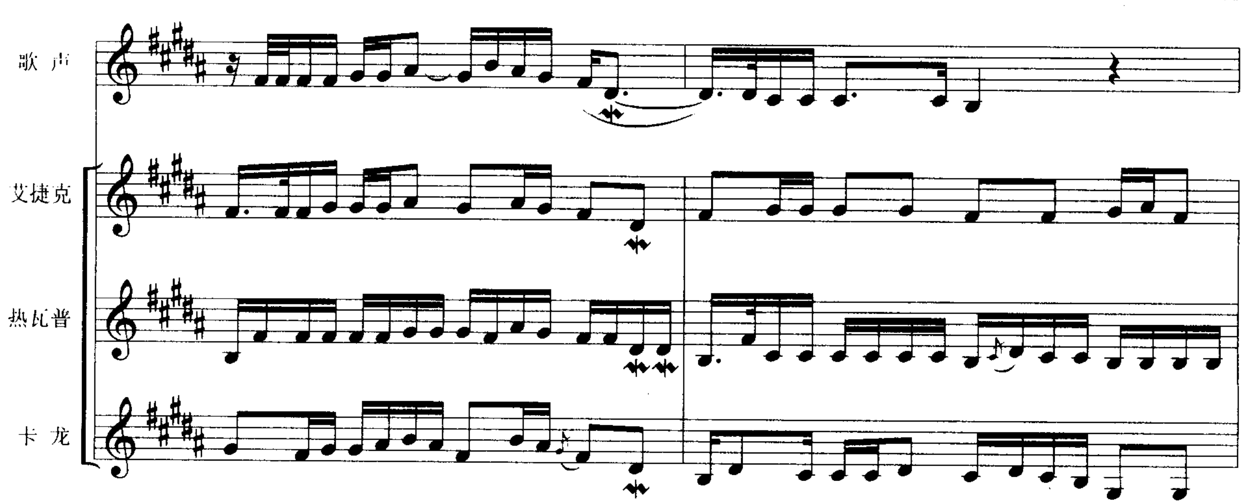
《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》



有的从整体上看，其织体由支声型构成，但个别声部在进行过程中变化较大，甚至会脱离原型。例 9 与例 8 的声乐、热瓦普和卡龙声部基本相同，但艾捷克声部的第二小节却脱离了旋律原型，而由变化重复第一小节的材料构成。

例 9
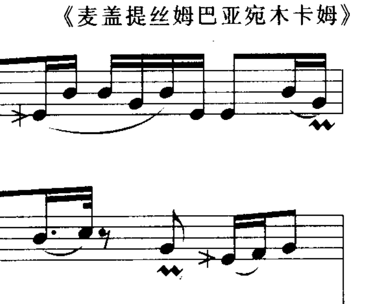
《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》
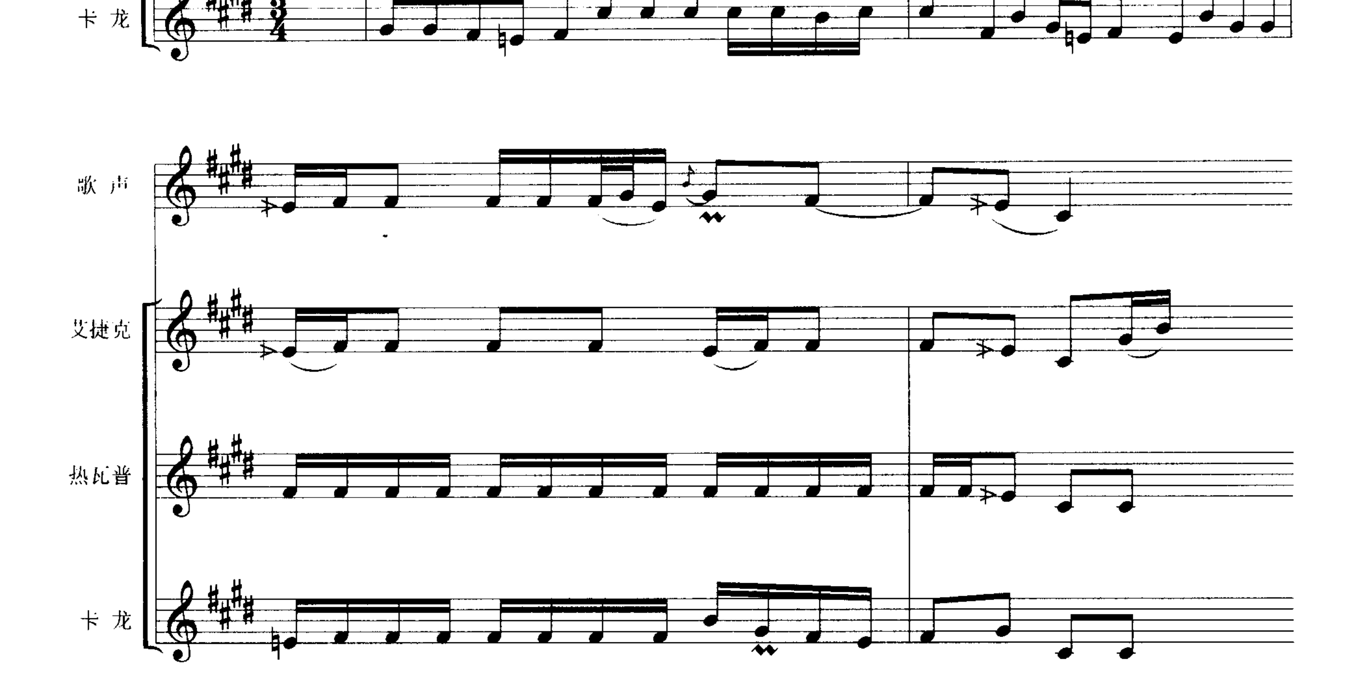


有的声部根据不同的乐器性能，在以同一旋律为母体的原则前提下，纵向支声的幅度较大，其时的和声音响也比较丰满。例10的三个器乐声部即是如此：

例10

《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》
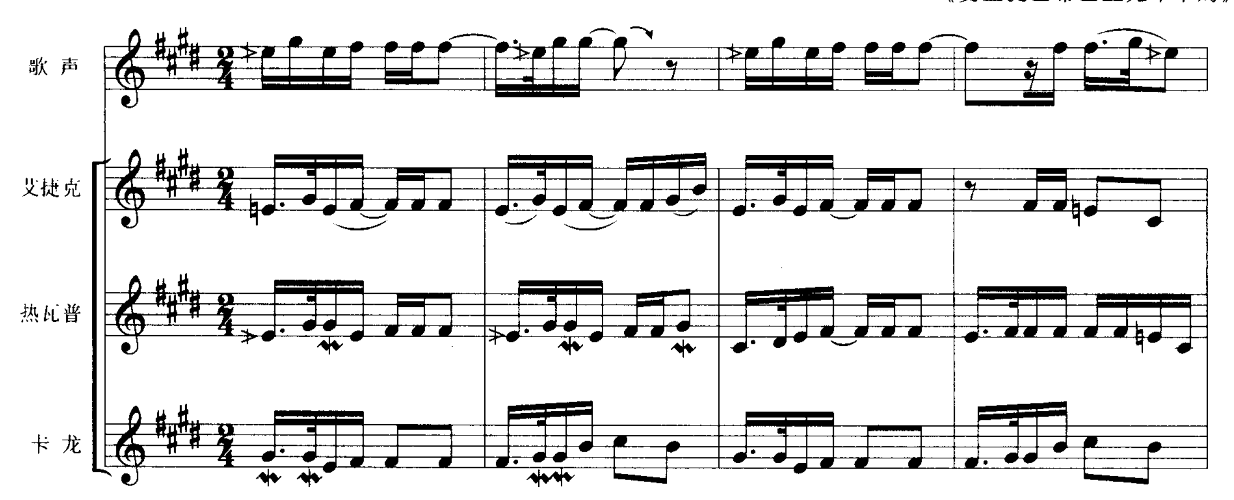




3. 主调型织体

主调型织体，是指以主旋律（即主调）与陪伴衬托声部相结合发展的一种多声结构形式。它以一个声部的旋律为主，其他声部通过陪伴式进行、持续音或固定音型等方式，对主旋律起陪衬、烘托作用。在刀郎木卡姆中，主调型织体主要呈现为伴奏声部中用固定音型来衬托主旋律的歌唱声部。

固定音型的材料有时来自主旋律声部。如例11：
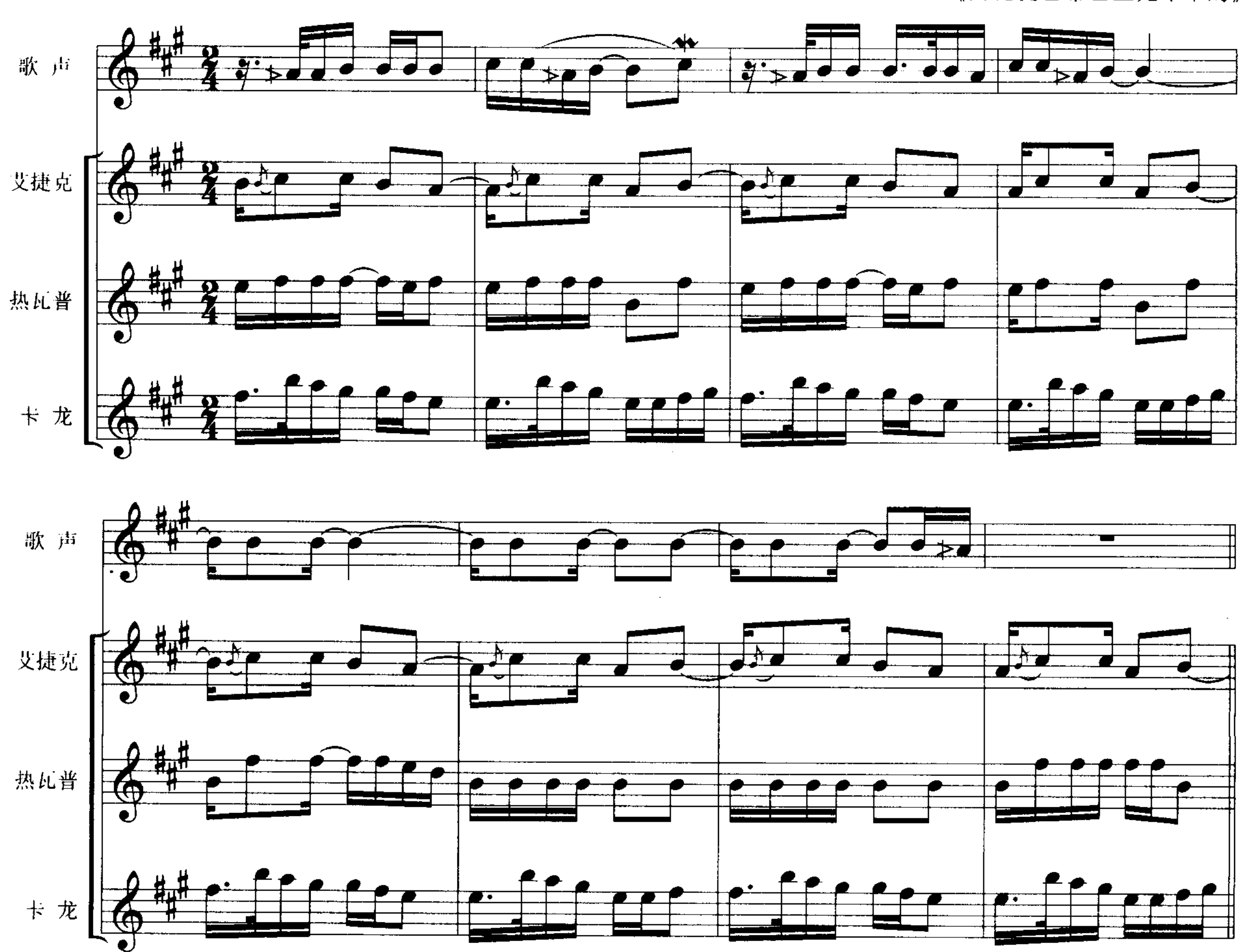
例 11



例 11 第一小节三个器乐声部的旋律材料来自歌唱声部，其时实际上所形成的是支声型织体。接下来，歌唱声部旋律发展了，音调改变了，但伴奏声部却不再跟随歌唱声部，而是反复第一小节，于是构成了固定的音型。艾捷克与热瓦普声部前三小节即是如此。卡龙声部略有区别，它的第二小节是发展了的，然后，第三、四小节反复前两小节，构成了以两小节为单位的固定音型。

有的固定音型的材料与主旋律没有直接关系。如例 12：
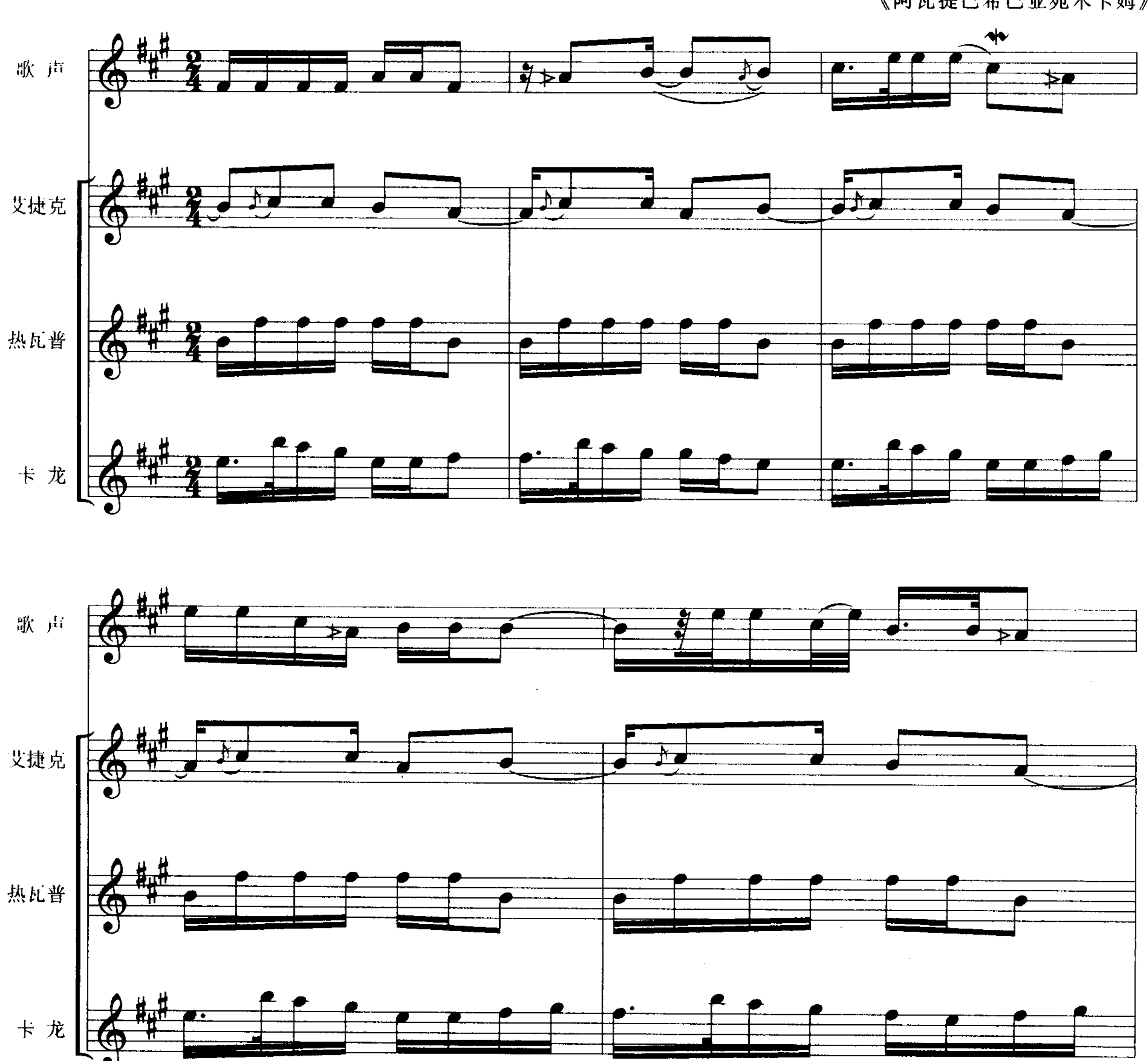
例 12



例 12 三个器乐声部各自构成以两小节为单位的固定音型。其音型材料与同时间的主旋律均不相同，它们是前面已出现过的器乐声部音调的组合。

固定音型出现得最为频繁的结构部位是每部刀郎木卡姆的最后部分——“色勒利玛”。通过各器乐声部固定音型的不断反复，逐渐积聚力量，随着速度的加快，使音乐情绪达到欢快的高潮。例 13 是《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》“色勒利玛”的开始部分：

例 13



例 13 固定音型的材料来自前面“赛勒克”部分（见例 12），只有热瓦普声部作了改变，它利用两根空弦构成一小节反复的固定音型，而艾捷克与卡龙声部基本上仍是以两小节为单位构成的固定音型。这三个声部的固定音型在整个“色勒利玛”中一直坚持着，不管歌唱声部出现什么变化（包括各种旋律进行或是同音持续），它们都坚定不移地反复着，直至整首乐曲结束，其总长度达到$\frac{2}{4}$节拍的 104 小节。真可谓名副其实的“固定音型”，这在专业音乐文献中也是不多见的。

4. 复调型织体
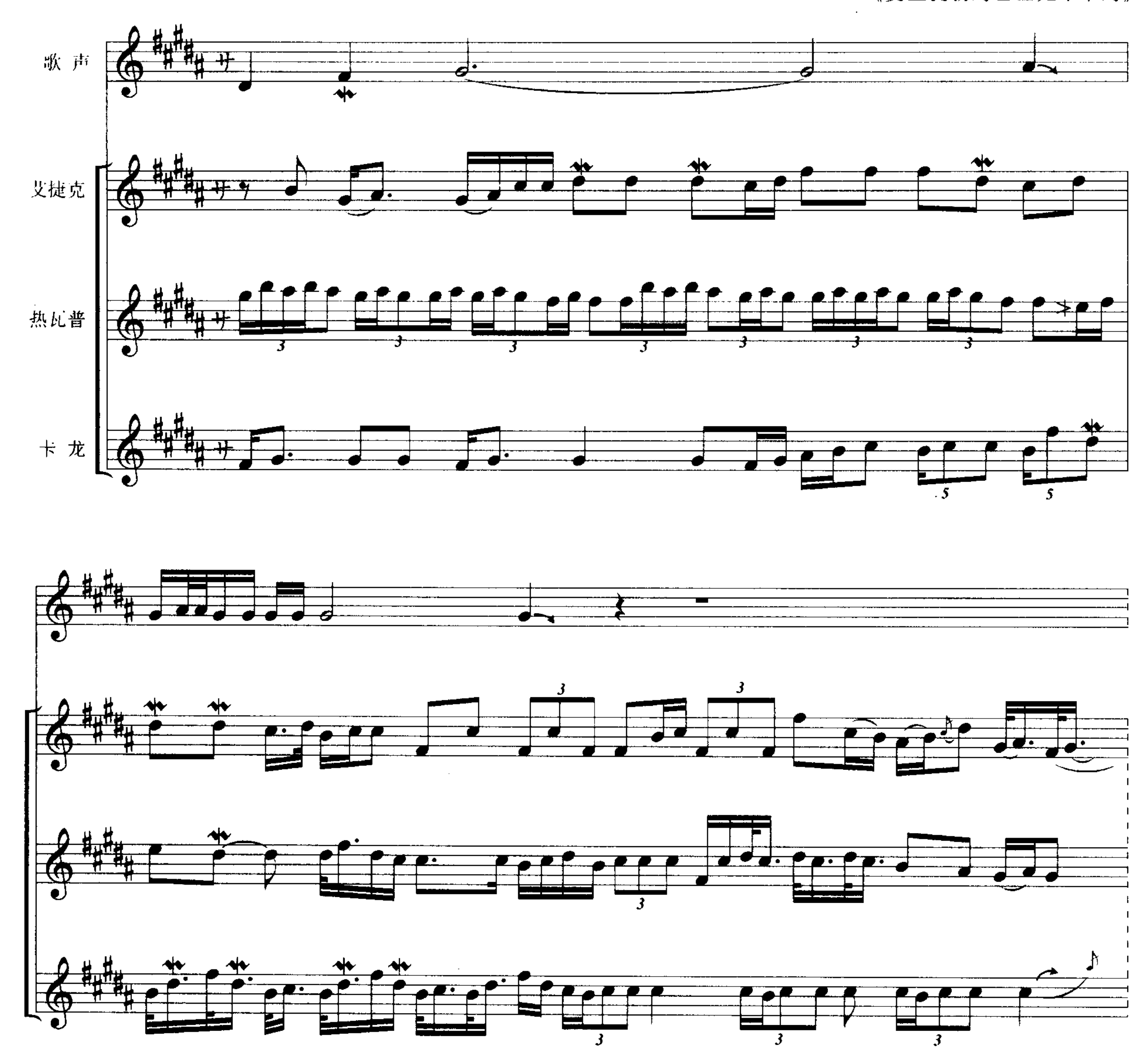
复调型织体，是指两个或两个以上具有独立意义的旋律性声部作纵向结合发展的多声结构形式。复调型织体通常又可分为对比式和模仿式两种类型。在刀郎木卡姆中，对比式织体形式较少，多数呈现为由对比与模仿混合构成的综合性织体形式。

1）对比式

对比式复调，是指具有对比意义的不同旋律作纵向结合发展的一种复调织体形式。刀郎木卡姆中的对比式复调，由于其对比声部的旋律材料来自于主旋律，因而具有派生性质。如例 14：

例 14

《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》
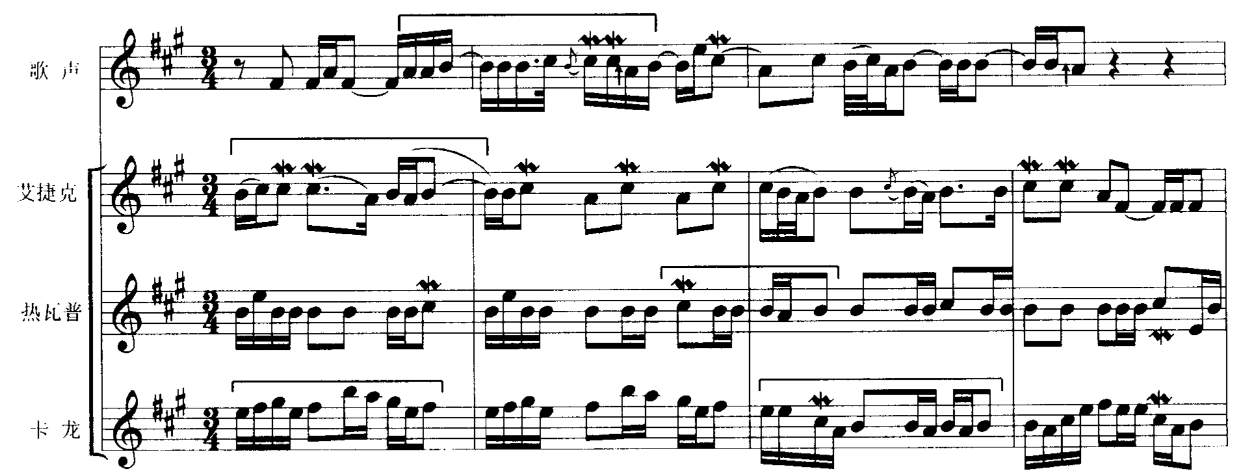


例 14 是《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》“木凯迪曼”（序曲）的第三大句，在各声部的旋律材料中有着相互联系的因素，如卡龙声部开始的旋律与歌唱声部构成派生关系，在以下的发展中它以高四度形式出现（Re 为调式中心音，其音调来自于后面部分）；又如艾捷克声部第三拍开始则是歌唱声部的上五度移位等。但从总体来看，每个声部在音高组织方面有着较大的对比，尤其是在节奏方面更形成了疏与密的强烈对比（包括三个器乐声部由于不同的节奏组合方式形成的节奏对位）。

2）综合式

综合式复调织体的构成方式较为特殊：各声部的音乐材料均来自同一旋律，并经过重新组织，其中又以原形或变形的核心音型贯穿于各声部之中，在纵向结合时，则形成音高和节奏上的对比。这种织体形式，既含有局部模仿的成分，又颇似派生式对比，故而称之为综合式复调织体。如例 15：

例 15

《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》
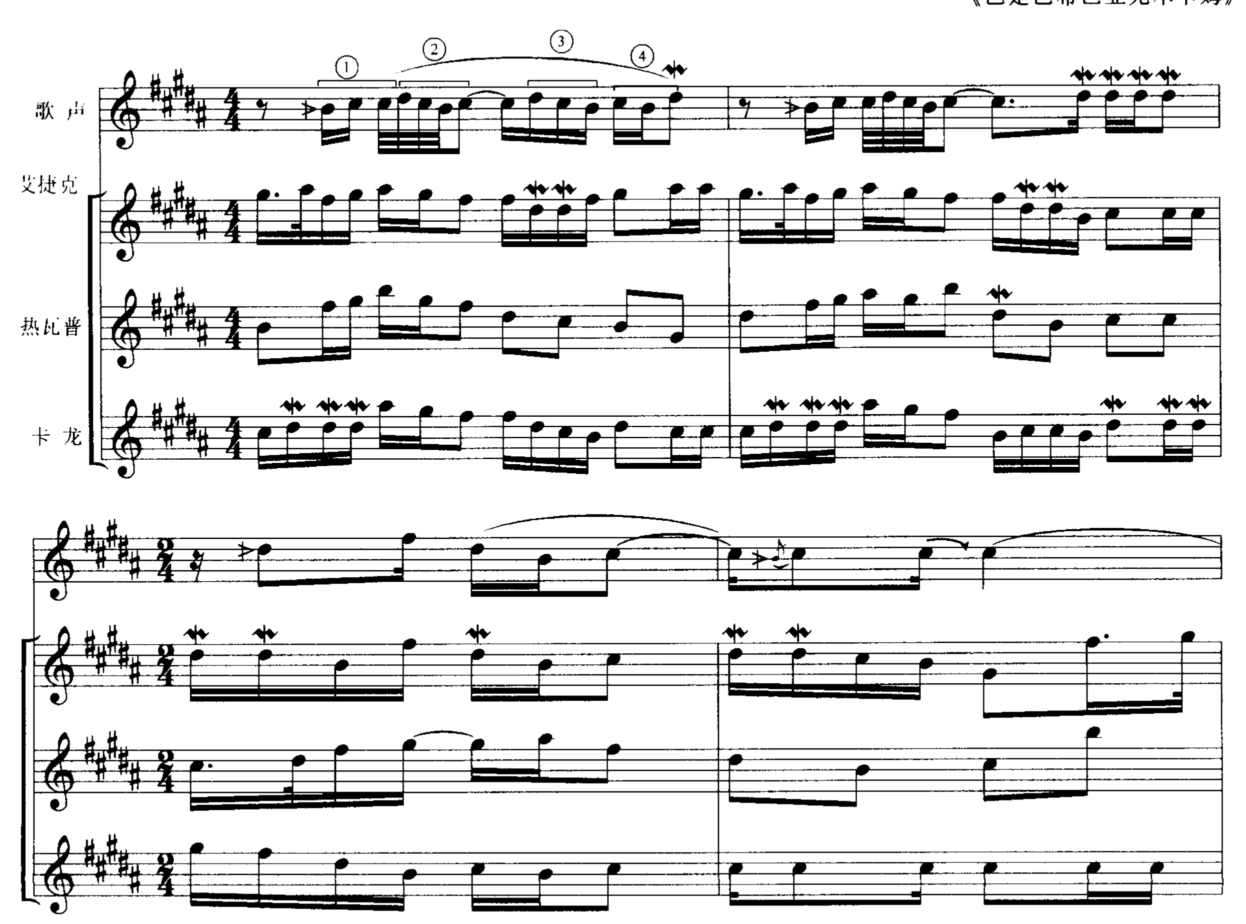


例 15 的三个器乐声部在旋律型与节奏型上与歌唱声部均有不同，在纵向结合时构成对比，但各声部的音乐材料却明显地是从歌唱声部中派生出来的，含有模仿的成分（见例中⌐¬的标记），它们是经过了重新组织而构成的。艾捷克和热瓦普声部的旋律与歌唱声部之间的关系比较清楚，而卡龙声部开始时却将同一旋律材料提高了五度（这种将旋律移位至高五度的做法，可以说是刀郎木卡姆在音高组织上的一种常用的变化、发展手法），后两小节又回落到原调音高。

例 16 在构成方式上与例 15 相同，但各声部在音高材料的处理方式上更为自由，纵向的结合关系更为复杂：

例 16

《巴楚巴希巴亚宛木卡姆》



例 16 是一个很有意思的例子。歌唱声部以第一小节级进性音调为基本材料，内含有 Do Re Mi、Mi Do Re、Mi Re Do、Re Do Mi 等音型动机；第二小节前两拍是第一小节前两拍（动机①、②）的重复，后两拍是动机③、④的简化；第三、四小节是动机②的扩大，并在调式中心音 Re 上结束。为之伴奏的三个器乐声部，都是这四个动机在不同高度（尤其是高五度）及不同时间上的变化（如热瓦普声部第二小节后两拍 Mi Do Re 既是动机②的扩大，又是歌唱声部第三小节的提前出现）。在最后两小节中，各声部都先后进入调式中心音 Re。
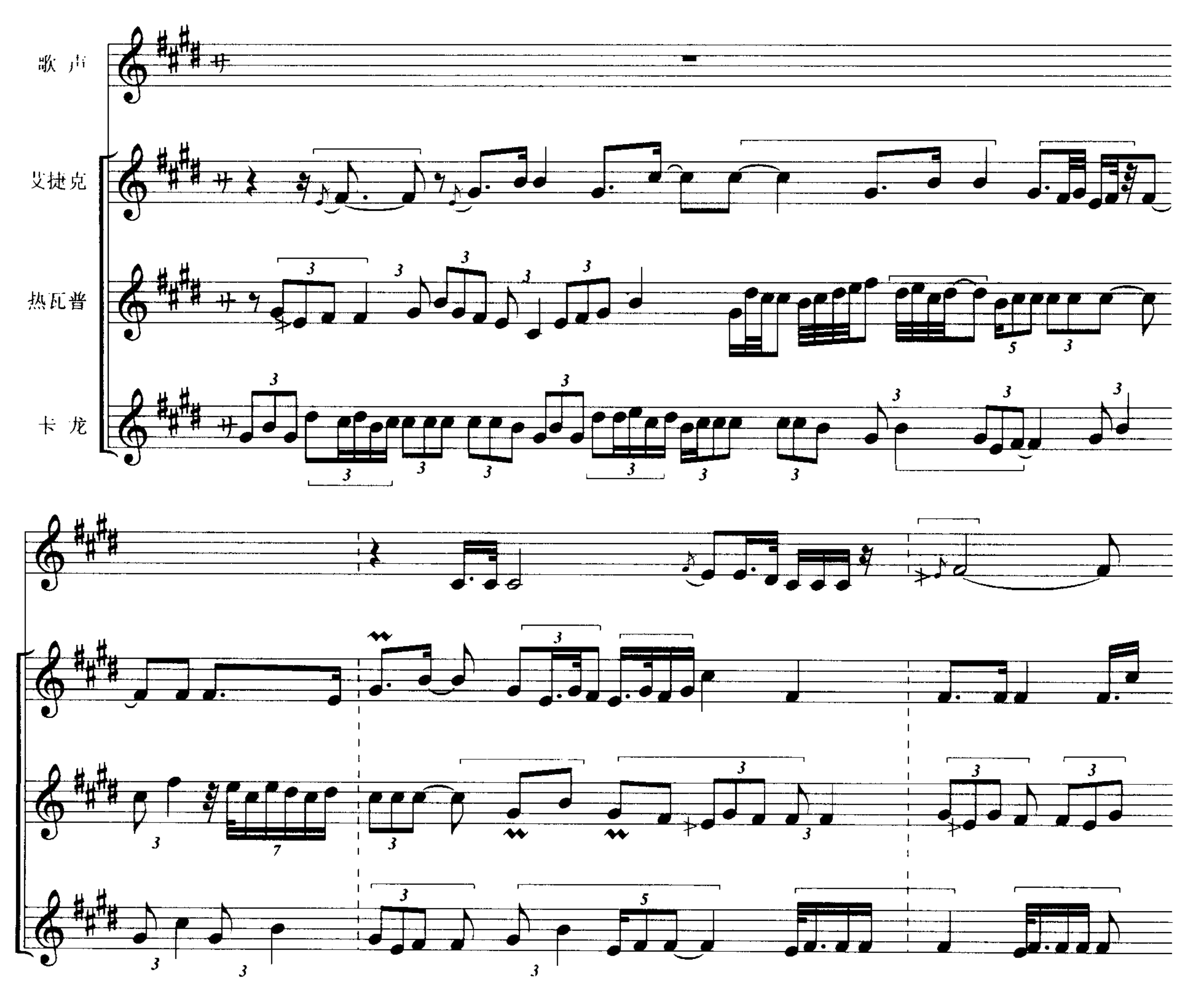
这种综合式复调型织体，就各声部的音乐材料而言，与支声型织体是相同的，即均为同一旋律的变体。二者的主要不同之处在于：构成支声型织体的各声部以齐奏为基础，旋律框架基本不动，变化的幅度不大，因而在纵向结合时支点音相同的较多，节奏对比的幅度也较小；而构成综合式复调型织体的各声部之间，由于将同一旋律材料经过了重新组织，旋律变化的幅度很大，因而在纵向结合时，音高方面很少有相同的支点音汇合，节奏上的对比幅度也较大。

像上面二例这样的织体形式，在刀郎木卡姆有板的各个结构段落中出现很多。在这之中还可看到，由于音型的重复，又有着固定音型的织体因素（如例 15 的卡龙声部等）。

在刀郎木卡姆的“木凯迪曼”（序奏、序唱）部分，是乐师们发挥演奏才能的最好机会。其时，各声部常用开始的音型动机，以原形或变形（包括不同音高、不同节奏形式）进行自由的、随机的组合延伸，构成既相统一又相对比的纵向结合关系。如例 17：

例 17

《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》
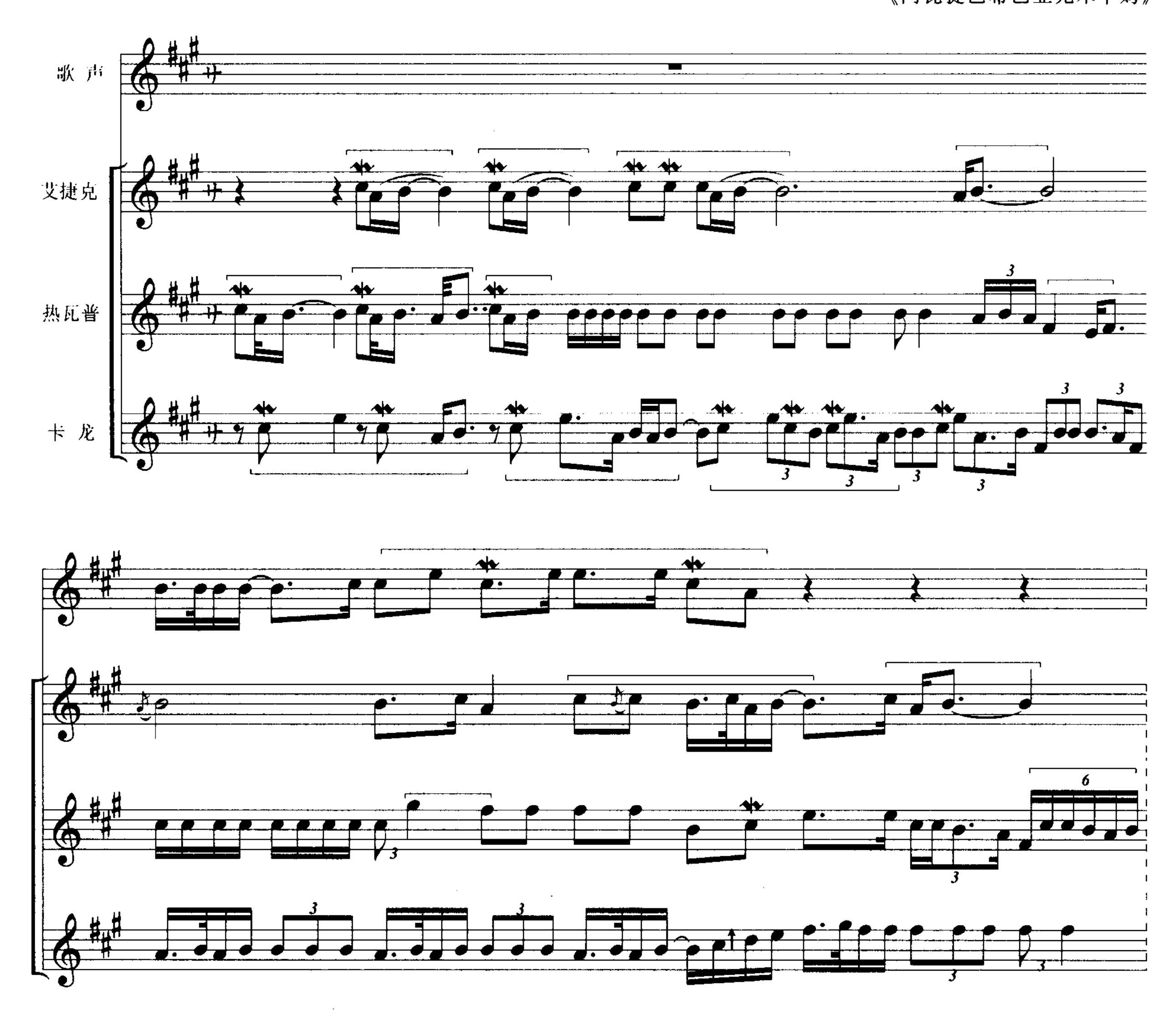


例 17 是《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》的起始部分，它以热瓦普声部的前三个音为核心动机，各声部中均用原形或变形方式贯串这一动机（见例中┌┐号）。

例 18 的构成原则与例 17 相同，它也以热瓦普声部的前三个音为核心动机贯串在各声部之中（见例中┌┐号）。比起例 17 来，由于它以原形方式出现得更多、更密，因而各声部为同一旋律变体的原则体现得更为清楚，并更接近于自由模仿。另一点也值得注意：卡龙声部的开始，既含有这个核心动机，同时又包含了歌唱声部的主要因素（见歌唱声部与卡龙声部之间的虚线），因而它自身又构成了一个大一级的核心音调，而且在随后的延伸发展中保持着这个核心材料。这种声部间音乐材料的组织方式，可以说是非常巧妙的。

例 18

《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》



三、和音特点

和声是构成多声部音乐的最基本的要素之一。但是，从一般的民间多声部音乐来说，和声思维不如多声织体的思维那样明确和成熟，刀郎木卡姆也不例外。乐曲中的和声关系，主要是在各声部横向发展结合的基础上产生的，“木卡姆其”（善唱木卡姆的歌手）和“乃额曼其”（乐师）一般并不注重和声本身。

从以上各例来看，刀郎木卡姆中各声部的和音结合与和声音响，大致可分为两种类型：少部分以

同度、四五度等协和音程的结合为主，音响比较和谐单纯，这主要出现在由和应型织体与支声型织体构成的声部组合关系中，如例6、7、8、9等；大部分为多音和音，且多构成内含各种二度音程的和音结合方式（以大二度为主，也有小二度，以及由于使用中立音等而构成的复杂的二度音程关系），和声音响比较丰富和噪杂。

形成刀郎木卡姆以复杂和音为主要和声材料的因素很多，择其大端，有以下三个方面：

1. 调式构成的因素

如前所述，刀郎木卡姆采用的是七声音阶，其中在某些特定音级上还存在“一级多音”现象。当这种“一级多音”同时呈现于各声部时，在同一级的各音之间，或相邻音级的各音之间，即会产生由各种不同音分值的微分音音程、二度音程等相叠合而成的各种复杂和音。前已指出，刀郎木卡姆各声部的旋律进行是受调式逻辑控制的，即使有些乐曲的歌唱声部在后半部分较多的强调中立七度音，并在此音上结束，但各器乐声部却依然会先后走向调式中心音或骨干音。其时，这个中立七度音与其他声部各音所形成的复杂和音，由于其内含的中心音的稳定性，而使它也具有某种意义上的“终止和弦”的作用，如例2所示。

至于在调式复合（见例4）与调性复合（见例5）的情况下，各声部纵向构成各种不同的复杂和音，则更是一种必然现象。
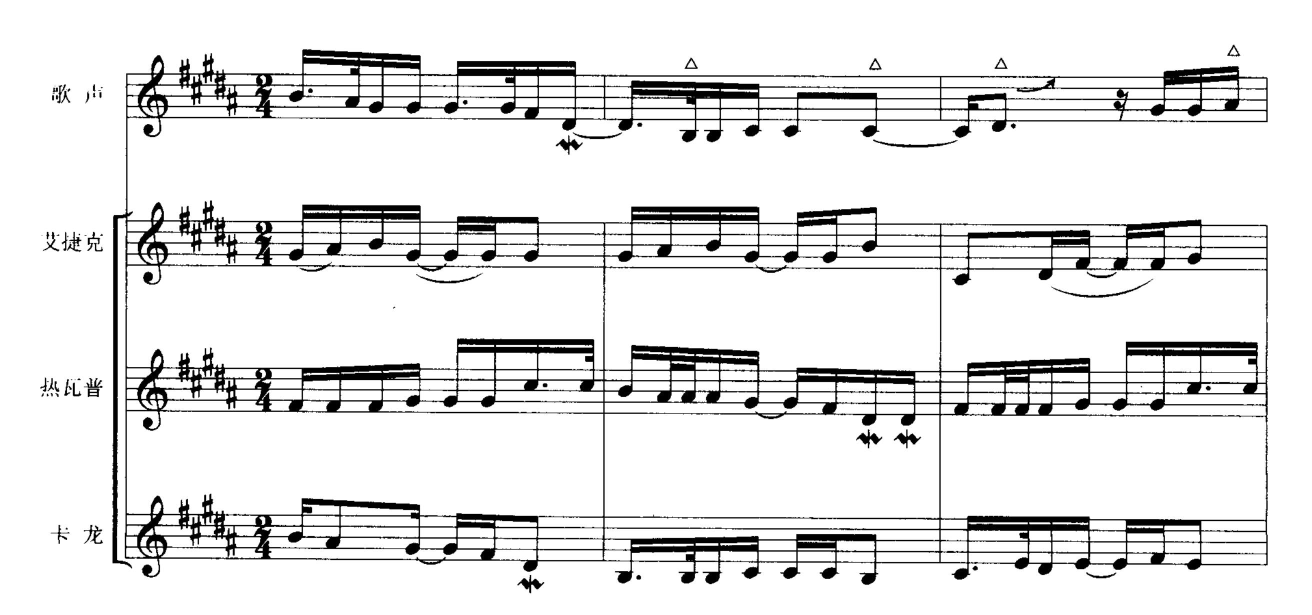
2. 织体构成的因素
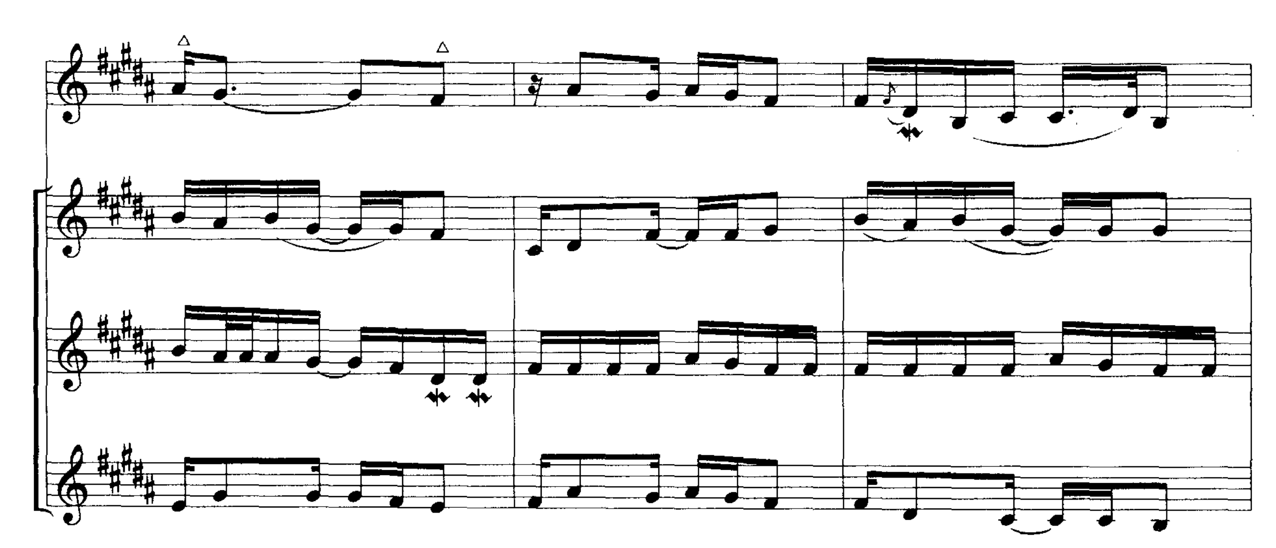
在刀郎木卡姆的各种织体形式中，以固定音型衬托式织体与复调型织体构成复杂和音的情况最多。

如前面有关各例所示，刀郎木卡姆中的固定音型，有的重复的次数很多，有的只重复一、二次；有的是三个器乐声部都构成各自的固定音型，有的则仅在一（二）个声部中出现，形成综合式的音型。但不管哪种固定音型，它与歌唱声部之间，或在三个器乐声部之间，均形成一种不受纵向制约的、随机的自由关系，因而在四个声部纵向结合时，常常会构成含有二度的复杂和音，有时甚至会出现二度叠合的“音块”式和音，如例19中带△的和音：

例19

《麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆》





在复调型织体中，除了纵向的音程叠合之外，更有各个声部完全不同的节奏型所构成的节奏对位，有时甚至由不同的节奏组合构成复杂的节拍复合关系（如例 14 中热瓦普声部以 3 为基数的拍值与其他声部以 2 为基数的拍值所构成的节拍与节奏的对位），这样就更加强了和声的复杂性。

3. 即兴演奏的因素

周吉在《刀郎木卡姆的生态与形态研究》中指出："大部分刀郎木卡姆的曲式结构为有音乐主题贯穿的'板式变化体'，这种结构方法与维吾尔族大型古典套曲十二木卡姆的主要曲式结构方法相同，其原则又与我国汉族板腔体的戏曲相近"。随着歌唱声部主题音调的贯穿发展，各器乐声部在不同的结构部位则采用不完全相同的配合方法：在"木凯迪曼"部分，它们往往根据歌唱声部的核心音调进行自由延伸；而在其他结构部位，它们常选取歌唱声部中的某个音调进行重新组合，使之适合各乐器演奏，或跟随歌唱声部，或以变奏及移位方法组成各种音型，用于乐手们认为该用的地方。这种即兴的、随机的变奏，特别是自由的移位，往往造成各声部纵向结合的音响复杂化。现将例 19 卡龙声部与歌唱声部的关系分析如下：

第一小节，跟随歌唱声部。

第二小节，第一拍跟随歌唱声部，第二拍则将歌唱声部最后小节的因素拿来应用，两个声部构成大二度和声音程。

第三、四小节，基本上是第二小节的高四度自由移位及其变化反复。如果按大、小调观念，卡龙声部这两小节移至上四度下属方向的话，那么，其时歌唱声部却进入到了上五度属方向上，这种"两极"的纵向结合是别具一格的。

第五、六小节，又跟随歌唱声部，从上五度的属方向（第五小节）回落到调中心音上（第六小节）。

这两个声部的音响已经比较复杂，再加上艾捷克与热瓦普声部中时有变化的固定音型，其纵向的和音结合与和声音响当然就变得更加复杂了。

通过对刀郎木卡姆多声形态的分析，我们可以得到如下两点认识：

其一，作为集歌、舞、乐于一体的传统套曲，刀郎木卡姆具有严密的组织手段。这主要反映在以下两个方面：一是旋律与各声部的音乐发展，受到调式逻辑与曲式结构逻辑的有效控制。二是各声部的纵向结合，主要依靠多声织体的有效组织，其中在前面尚未提及的打击乐器"达普"（手鼓），不仅承担着显示各结构段落不同的节奏型的任务（节奏是织体的最基本的要素），从而体现出音乐的基本性格，制约了音乐的速度，统一了舞蹈的步伐；而且还起着"音响粘合剂"的作用，把不同音色的各声部通过手鼓的音响中和起来。

其二，由于刀郎木卡姆的和声关系，是在各声部横向发展结合的基础上产生的，音乐进行中自由、随机的成分较大，因而尚难总结出具体的和音结合及其和声进行的基本规律。但这不等于说，它们是

完全杂乱无章的，正如前面已指出的那样，它们是由调式逻辑、结构逻辑、多声织体及音调贯穿原则等手段从纵、横向两方面组织起来的，因此，纵向看似无序的随意组合，实质上仍然有着内在的紧密联系。乐曲中随处可见的对核心音调的穿插、变奏、移位等的即兴手法，恰恰表现了民间艺术材料使用上的简洁性，感情表达上的真实性，个性绝对独特的美和多样化的高度创造自由。正因为如此，这种融进了刀郎人生活、精神、智慧、审美和性格特征的艺术形式，才能代代相袭，流传至今，并成为中华民族文化宝库中一颗璀璨的明珠。

1999 年 8 月 15 日完稿于
北京丝竹园

[说明]

本文所用谱例均由周吉、常树蓬与徐明先记谱。

《刀郎木卡姆》所用乐器和乐队规模

新疆维吾尔自治区歌舞团　马成翔

刀郎木卡姆所用乐器，共有三类。一类是弹拨弦乐器，具体是刀郎热瓦普和卡龙。第二类是拉弦乐器，即刀郎艾捷克。另一类是打击乐器，主要是大、小手鼓和萨帕依它希克（石条）等。乐器的制作，除阿瓦提县及其附近地区有乐器厂制造的个别乐器外，大部分均由民间艺人手工制作。随着叶尔羌河上、中、下游所流传的刀郎木卡姆的流派不同，其乐器的制作工作，选材规格和定弦方式也不同。现将各类乐器的分布，具体的制作工艺、规格，定音及主要演奏方法，形式介绍如下。

一、刀郎热瓦普

刀郎热瓦普，是维吾尔族一种古老的民族乐器，它是刀郎木卡姆的主奏乐器之一。据传说，早期刀郎热瓦普的共鸣音箱为方形，张两根皮弦弹奏。后来，共鸣音箱发展成了三角形，弦变成了两根羊肠弦和一根钢丝弦①。经过再发展，刀郎热瓦普的共鸣音箱成为圆形或椭圆形，用桑木或其它果木制作，上面蒙羊，驴或马皮。张 3 根主奏弦与 7 至 14 根共鸣弦。这种乐器琴颈近似琵琶，上窄下宽，颈上无品。据考，这一形制约在公元 4 世纪以前形成②。笔者在拜城县克孜尔千佛洞早期的洞窟中也见到不少绘有此种乐器的壁画。具体是克孜尔 98 窟的伎乐菩萨手持的乐器和克孜尔千佛洞第 14 窟中说法图中的乐器。壁画所绘的乐器和现在的刀郎热瓦普几乎无多大差异。可见，起码在新疆古代佛教兴盛时期，已有了这种乐器。

现代演奏刀郎木卡姆所用的刀郎热瓦普，外形基本同克孜尔千佛洞壁画上所绘的乐器。它一般用沙枣木和桑木结合制成。下半部分，即圆形共鸣音箱和琴颈的下半部分，用一整块沙枣木挖凿而成。共鸣音箱直径一般在 20—24cm 左右。也有椭圆形的，如分布在巴楚县等地的刀郎热瓦普，它的直径上下为 22cm，左右为 20.5cm。共鸣音箱的厚度一般因制作材料的大小而不同。常见在 5.5cm—12cm 之间。共鸣音箱的背后，有的较圆滑，有的用刀刻成圆条状以装饰，其排列很像莲花瓣组成的莲花座，从中也可以看出古代佛教文化对维吾尔民间乐器的影响。共鸣音箱的面上蒙去毛的生马皮，有的还在上面穿若干小孔以散音。一般在下方$\frac{1}{3}$处立一琴马用以架弦。

上半部分，即琴头和琴颈大部，用桑木制成。琴头一般为几何形，也有雕刻成动物头形的。如麦盖提刀郎热瓦普的琴头为雕刻精巧的马头形。琴颈面上光滑无品，有些制作精美的在其上用牛角和兽骨镶嵌成三角形，菱形和条形图案用以装饰。

刀郎热瓦普张三根钢丝弦或丝弦主奏，弦长 80—82cm 左右，另张 11—14 根钢丝共鸣弦。各地刀郎热瓦普的定弦分别是：

1. 麦盖提刀郎热瓦普

主奏弦：（从左往右依次是）B、$^{\#}c$、$^{\#}f$。

共鸣弦：（共 14 根，从左往右依次是）$^{\#}a^{1}$、$^{\#}g^{1}$、$^{\#}f^{1}$、$^{\#}f^{1}$、$^{\ae}e^{1}$、$^{\ae}e^{1}$、$^{\#}d^{1}$、$^{\#}d^{1}$、$^{\#}c^{1}$、$^{\#}c^{1}$、$^{\ae}b$、$^{\ae}b$、$^{\#}f$、$^{\#}f$。

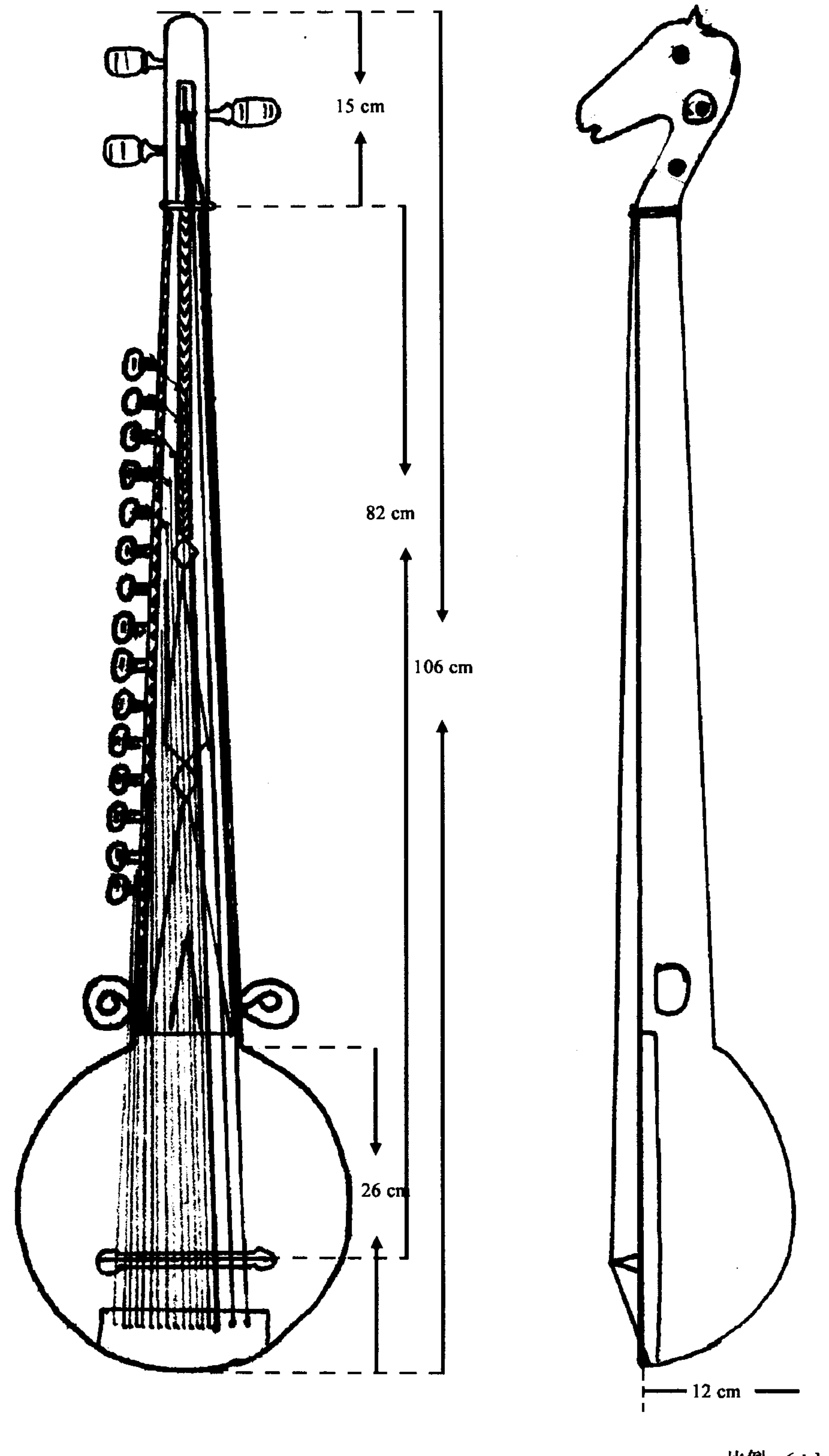
麦盖提刀郎热瓦普的具体形制见图 1。

---

① 见万桐书：《维吾尔族乐器》一书第 26 页、54 页。

② 见万桐书：《维吾尔族乐器》一书第 26 页、54 页。

图1 麦盖提县刀郎热瓦普



比例：6∶1

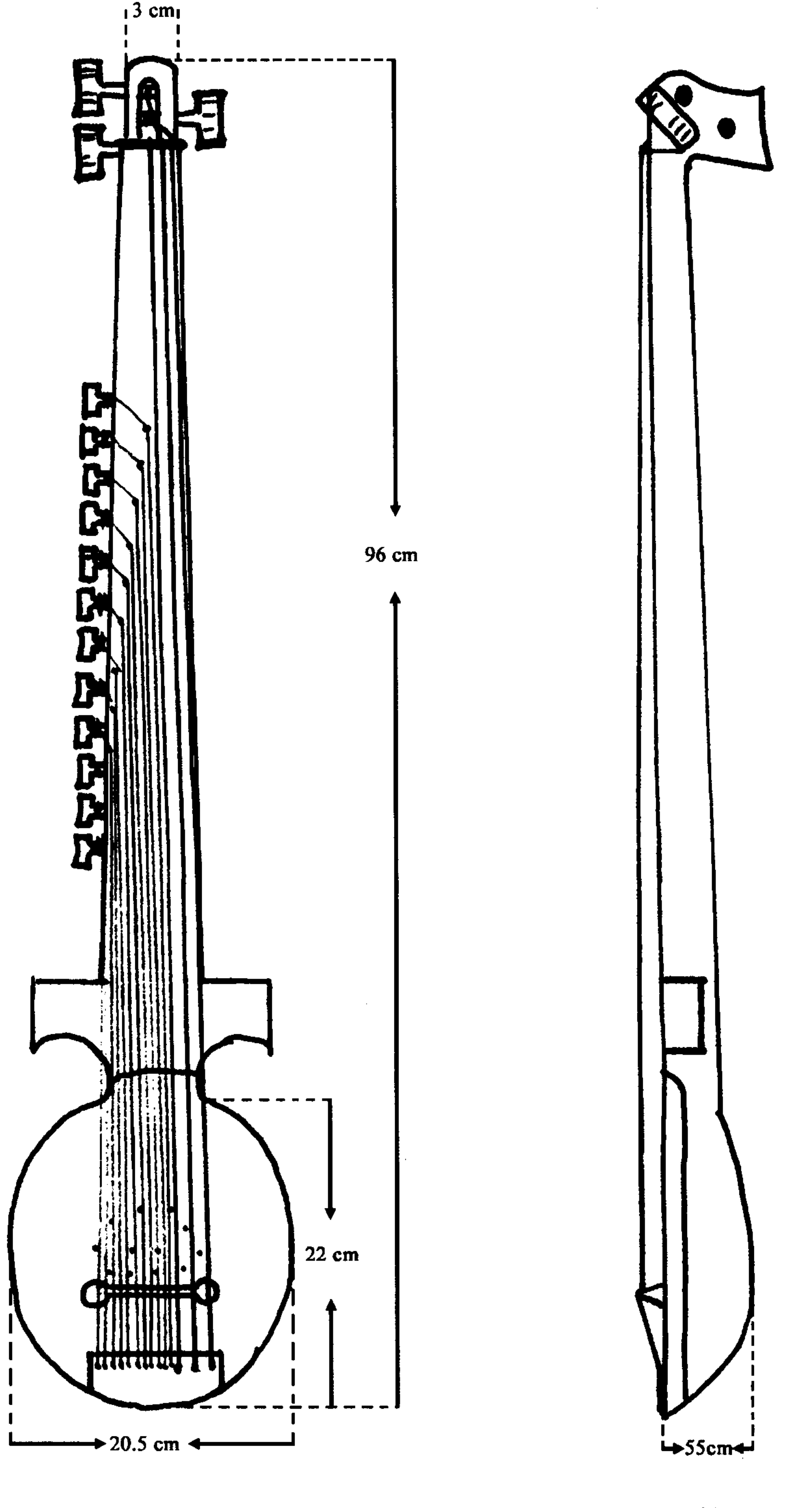
2. **巴楚刀郎热瓦普**

主奏弦：（从左往右依次是）^{b}B、c、f。

主奏弦：（共12根，从左往右依次是） g^1、f^1、$^{b}e^1$、$^{b}e^1$、d^1、d^1、c^1、c^1、^{b}b、^{b}b、f、f。

巴楚刀郎热普的具体形制见图2。

图2 巴楚县刀郎热瓦普



3. 阿瓦提刀郎热瓦普

主奏弦：（从左往右依次是）e、$^{\#}$f、b。

共鸣弦：（共有11根，从左往右依次是）$^{\#}d^2$、$^{\#}c^2$、b^1、a^1、$^{\#}g^1$、$^{\#}f^1$、$^{\#}f^1$、e^1、e^1、b、b。

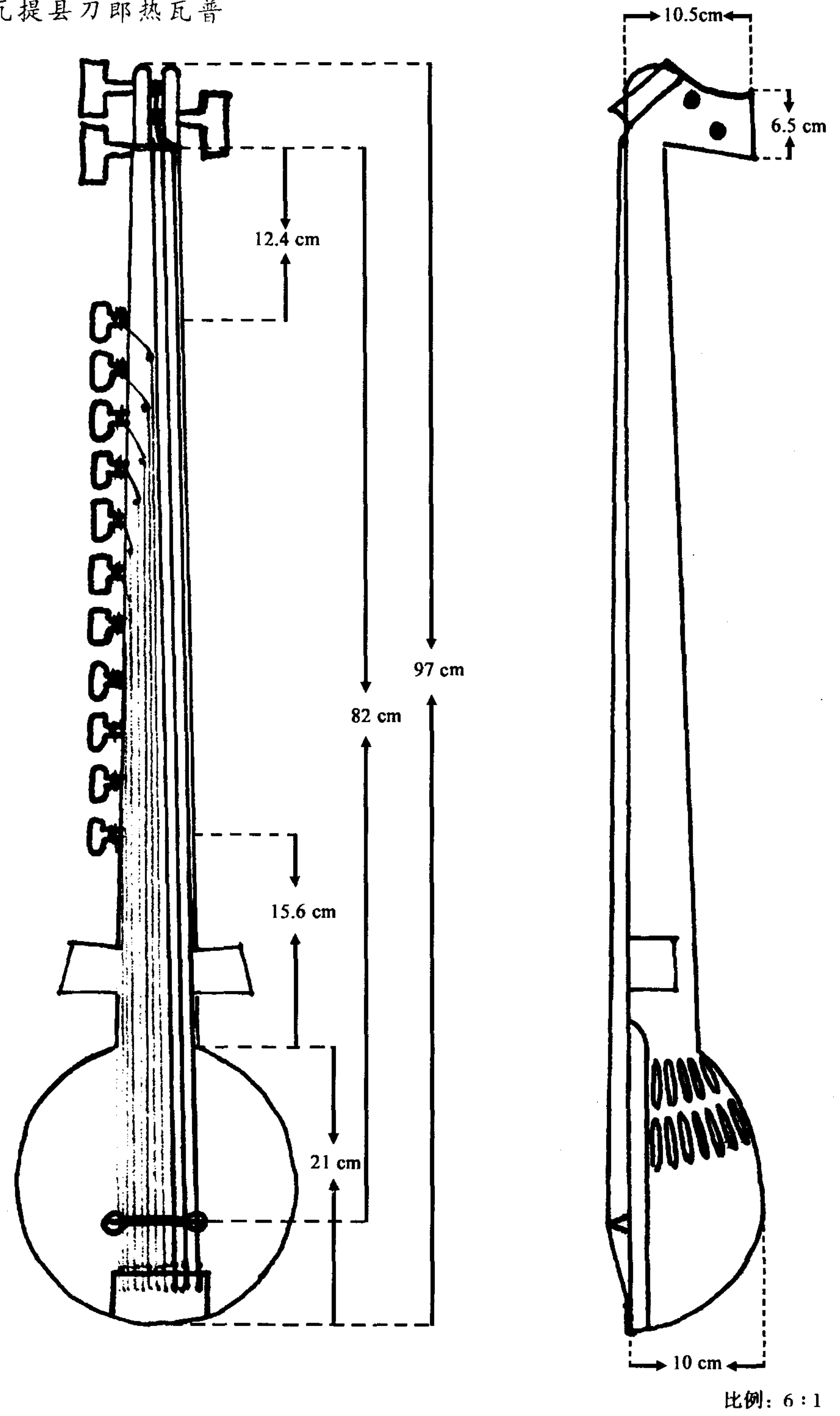
阿瓦提刀郎热瓦普的定弦，在演奏时还有变化。九套木卡姆，其中一、二、四、五、六、七、八、九用上述定弦，而在演奏第三套，即丝姆巴亚宛木卡姆时，定弦则为：

主奏弦（从左往右依次是）^{b}b、c^{1}、^{b}e^{1}、。

共鸣弦（11 根，从左往右依次是）g^{1}、f^{1}、^{b}e^{1}、d^{1}、d^{1}、c^{1}、c^{1}、^{b}b、^{b}b、f、f。

阿瓦提刀郎热瓦普的具体形制见图 3。

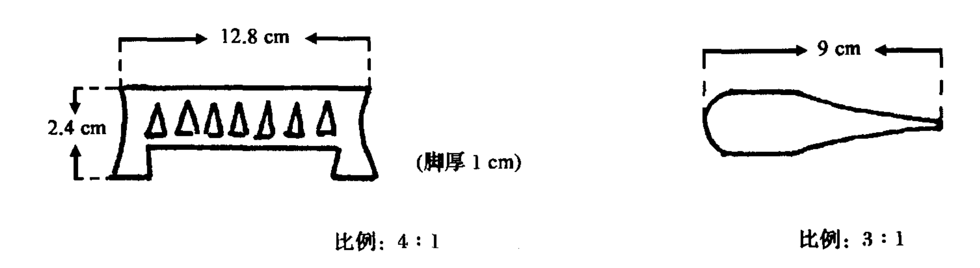
图 3 阿瓦提县刀郎热瓦普



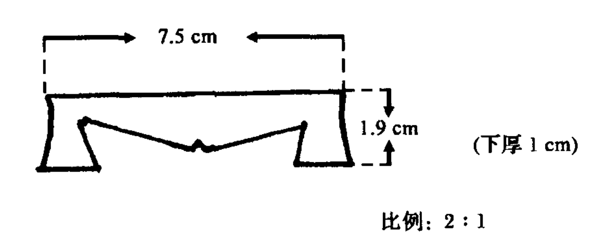
刀郎热瓦普用新疆杨木削制的拨子拨弦发音。拨子一般为长条形，长 8—10cm，宽 2—3cm，厚 0.15cm 左右。见图 4。

图4 刀郎热瓦普的拨子与琴马

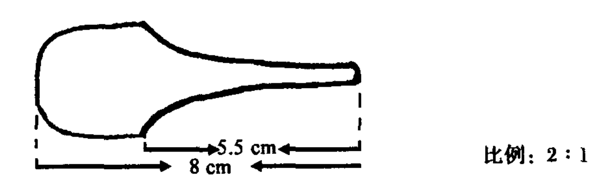
1. 麦盖提县刀郎热瓦普琴马、拨子。



2. 巴楚刀郎热瓦普琴马



3. 阿瓦理县刀郎热瓦普拨子



刀郎热瓦普的音域一般在两个半八度左右，即$^{\#}f$—$^{\#}c^3$ 或 b—g^2。一般都在低、中音区弹奏，极少用到高音区。它的音色宏厚略带皮质噪音，有时拨子拨下去，经过琴弦打在共鸣音箱蒙皮上，发出“拍拍”的声响，形成刀郎热瓦普的又一音色特点。演奏时，奏者席地而坐，乐器音箱置右大腿上部斜上方，右手执拨弹奏，左手执琴颈按弦，切断弦长以改变音高。弹奏法比较简单，多用向下弹而少用向上的拨。有时也用扫弦，滚奏较为少见。

刀郎热瓦普因琴颈无品，演奏时常常有较大范围内的各种音程的滑奏，这也形成它与其它维吾尔族弹拨乐器的另一显著特点。另外，由于无品，它使半音之内的更小音程的演奏更方便，使刀郎木卡姆的一些特殊的调式特点更为突出。

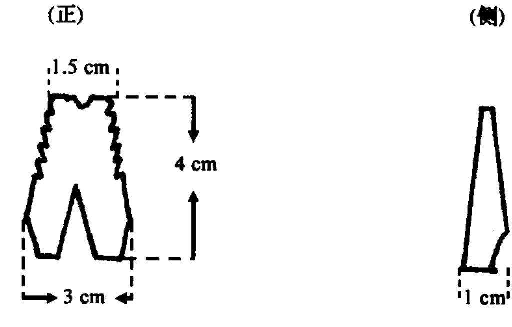
二、刀郎艾捷克

刀郎艾捷克为维吾尔民间弦乐器，是刀郎木卡姆的主奏乐器之一。

艾捷克最早起源于伊朗。公元14世纪以前传入中亚，流传在撒马尔罕，布哈拉等地。以后传入喀什，增加了共鸣弦，形成了有共鸣弦的艾捷克形制。[①] 艾捷克又名“哈尔扎克”，清《律吕正义后编》将它列入“回部乐”。近代以后，艾捷克又逐步进行了改良，去掉了共鸣弦，主奏弦由一根增加到四根，可刀郎艾捷克，基本保持了清代的形制。

刀郎艾捷克，除阿瓦提县部分地区采用乐器厂制造的改良型外，大多都是民间艺人手工制作的。它一般用桑木，红柳木或红枣木制作。下方圆形共鸣音箱，用一整块木料削凿而成，正面蒙马皮或桑木薄板，后面开孔以散音。圆形共鸣音箱最大处直径为16cm至18cm，蒙皮处直径为11cm至14cm，一般在其中央立一琴马以架弦。蒙马皮的则在琴马上方开8至10个小孔以散音。蒙薄板的在琴马左侧开一6.5cm长、1.5cm宽的长条，长条三面锯断，上方与薄板整体相连。琴马左脚置其上，下方隔薄板立一音柱，与蒙在共鸣音箱内中央位置的蒙板平行的蛇皮或羊皮相连。共鸣音箱壁厚一般约0.3cm。共鸣音箱下方置一木制或铁制的撑脚，用以支撑琴体。撑脚长7.3cm至21cm。琴马一般高3.5至4cm、宽3至5.7cm，下部厚1cm，上部厚0.2cm。见图5。


图5 艾捷克琴马



共鸣音箱上方立一圆柱形琴杆，直径为3至5cm。琴杆有的上下一般粗细，有的则上细下粗，制作较精细的在琴杆上雕以花纹以装饰。琴杆中间部分左右两侧从上往下各排列有5至6个共鸣弦弦轴。琴头主体为一较粗的圆柱形，高9至10cm，直径为5至7cm，左右各有一个圆柱形的主奏弦弦轴。琴头再往上为一塔形的装饰。塔形装饰一般高14至15.3cm，下方直径同琴头主体，顶部直径约0.2cm。琴头正面有的雕以花纹，有的则用宝石或兽骨制成的圆片以装饰。

刀郎艾捷克张一束马尾弦主奏，有的在弦长$\frac{1}{2}$处打一个结，以便于泛音的演奏。另外张10至12根钢丝共鸣弦，以扩大音量。

刀郎艾捷克用一根去皮的红柳木棍制作琴弓，木棍直径为0.6至1cm之间、长59至63cm。上张一束马尾成弓形，用松香做阻碍剂与马尾弦相互磨擦发音。

刀郎艾捷克琴全长为98cm至107cm。

和刀郎热瓦普一样，刀郎艾捷克在各地的定弦不同。它们分别是：

1. **麦盖提刀郎艾捷克**

主奏弦：$^{\#}f$。

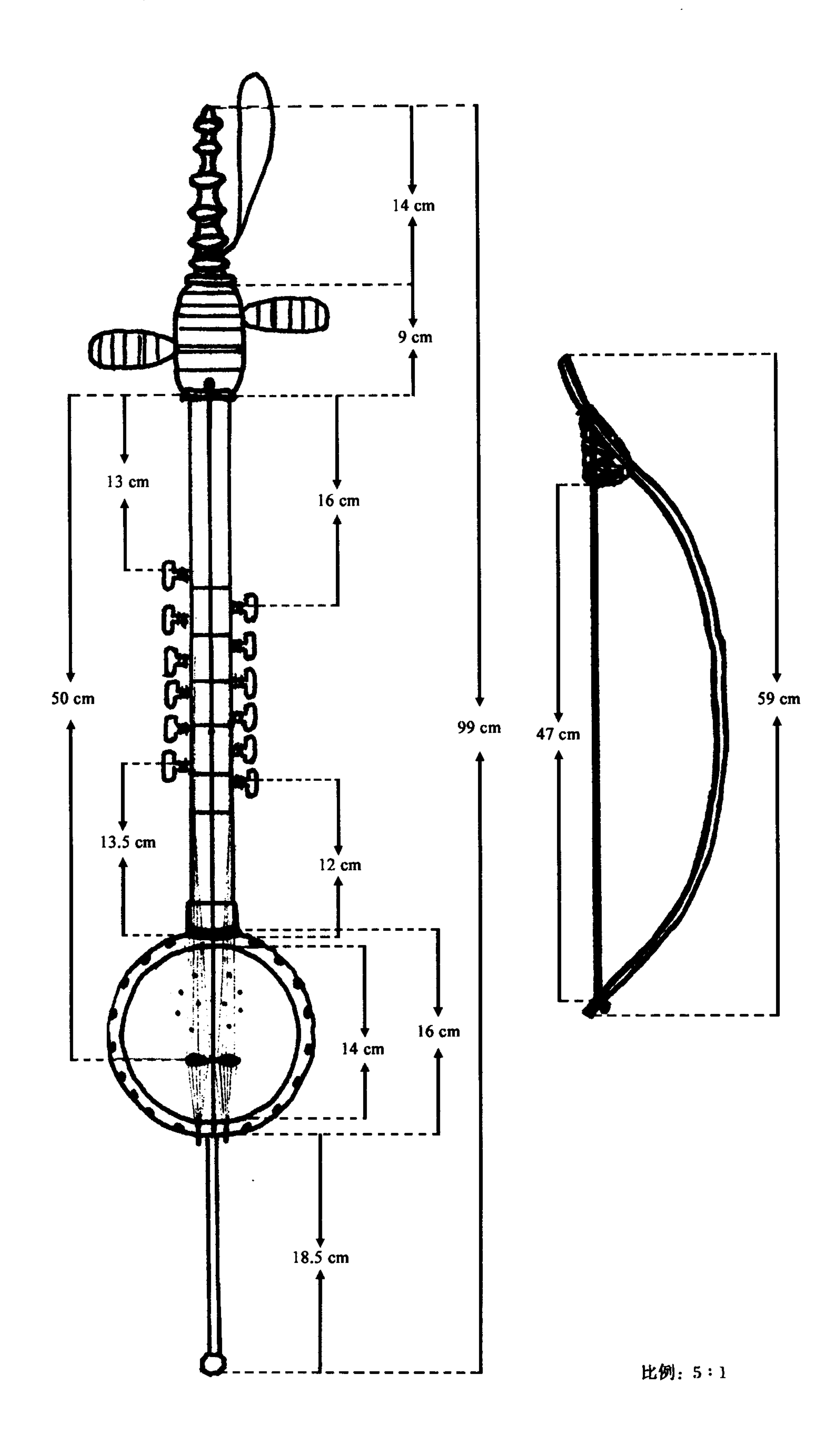
共鸣弦：右侧，从左往右依次为：$^{\#}g$、b、$^{\#}f^1$、$^{\#}a^1$、$^{\#}c^2$。左侧，从左往右依次为：b^1、$^{\#}g^1$、e^1、$^{\#}c^1$、b。

麦盖提刀郎艾捷克的具体形制见图6。

---

① 见萨米·哈菲兹著，王瑞琴译《阿拉伯音乐史》。

图6 麦盖提县刀郎艾捷克



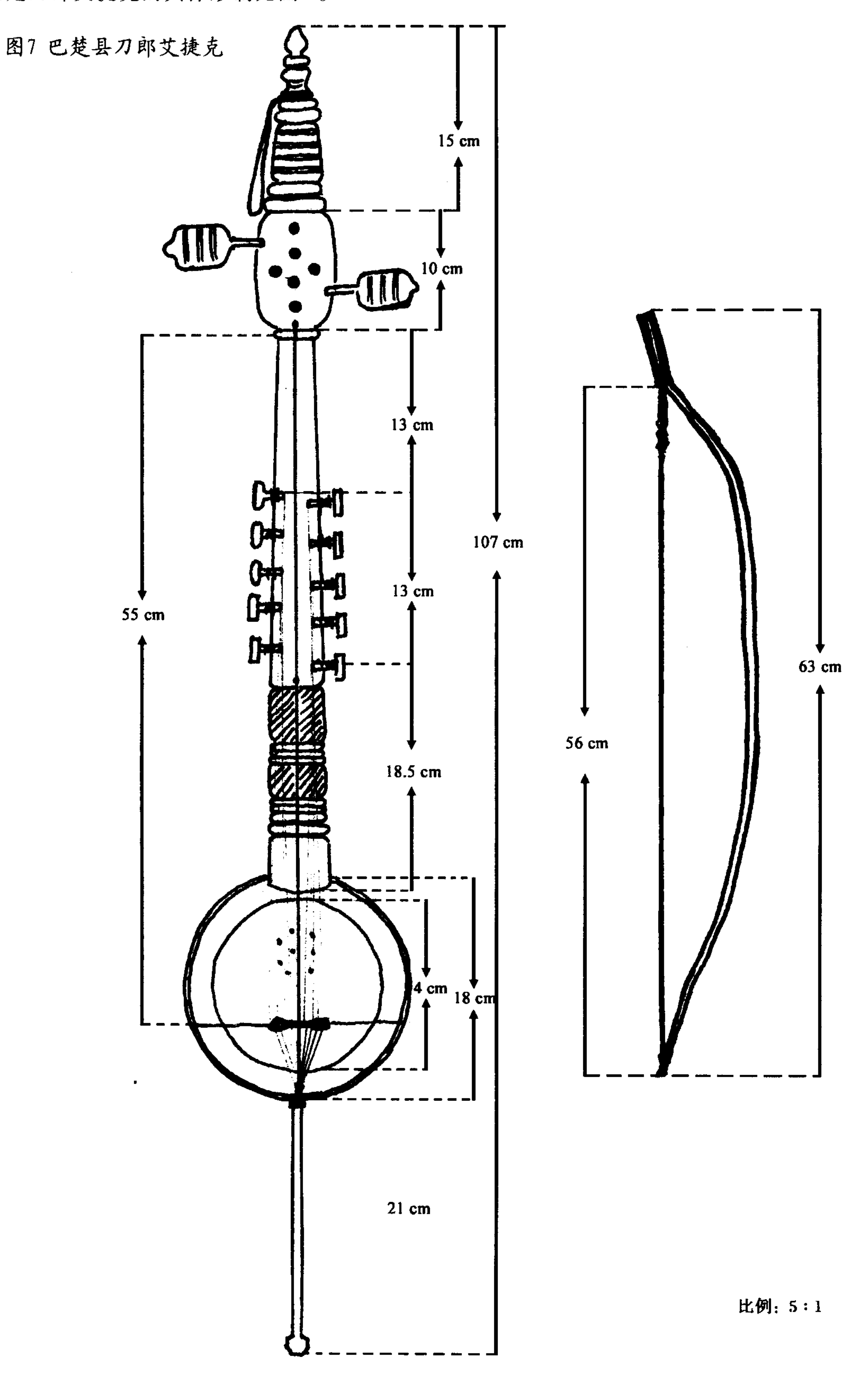
2. 巴楚刀郎艾捷克

主奏弦：$^{\#}c$。

共鸣弦：右侧，从左往右依次为：$^{\#}f$、$^{\#}c_1$、e^1、$^{\#}g^1$、b^1。左侧，从左往右依次为：$^{\#}c^2$、$^{\#}a^1$、$^{\#}f^1$、$^{\#}d^1$、b。

巴楚刀郎艾捷克的具体形制见图 7。

图7 巴楚县刀郎艾捷克



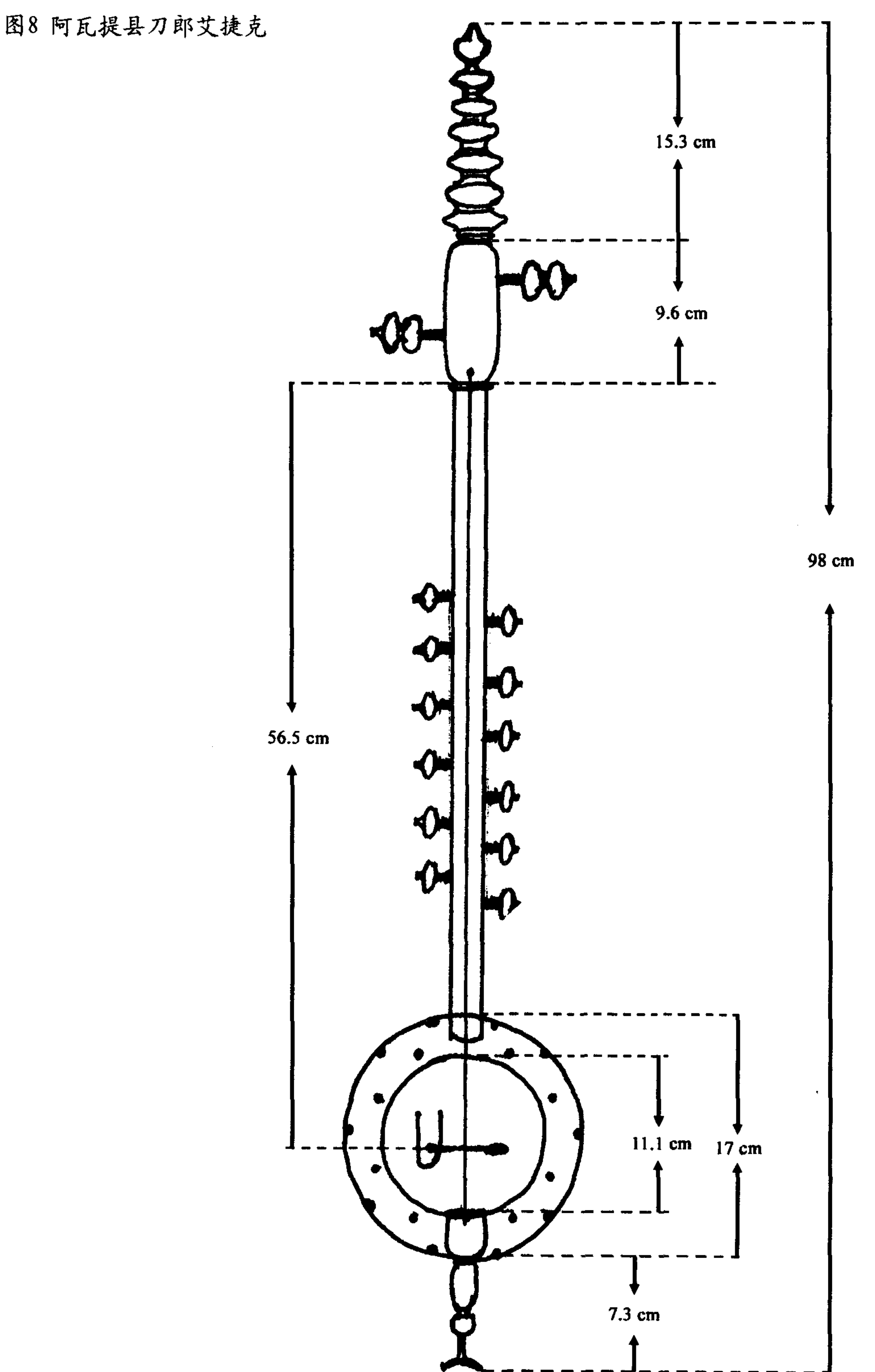
3. **阿瓦提刀郎艾捷克**

主奏弦：$^{\#}$f。

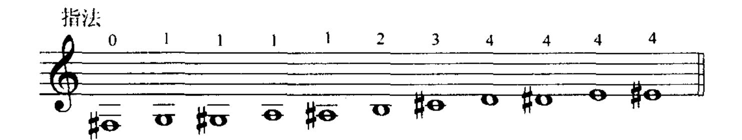
共鸣弦：右侧，从左往右依次为：b、$^{\#}$d^{1}、$^{\#}$f^{1}、$^{\#}$a^{1}、$^{\#}$c^{2}、e^{2}。左侧，从左往右依次为：$^{\#}$f^{2}、$^{\#}$d^{2}、b^{1}、$^{\#}$g^{1}、e^{1}、$^{\#}$c^{1}。

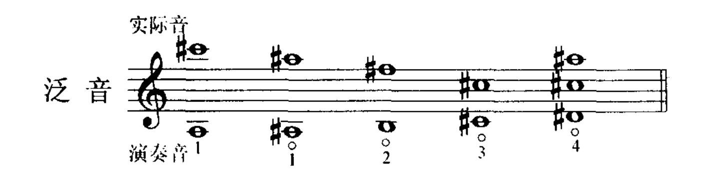
阿瓦提刀郎艾捷克的具体形制见图 8。

图8 阿瓦提县刀郎艾捷克



演奏刀郎艾捷克时，艺人一般是席地而坐或跪坐在地上，铁制的琴脚直接接触地面，也有将琴脚置于大腿上的。艺人右手持弓拉奏，左手按主奏弦切断琴弦以变其音高。在演奏时，以左手中指定在距空弦上方纯四度处，在弓弦乐器中常称之为第三把位。演奏时，食指可奏出四个实音，它们是距空弦上方的小二度、大二度、小三度、大三度的音，同时又可奏出两个自然泛音，它们是，虚按距空弦小三度处，可奏出距空弦高两个八度再加一个纯五度的音；虚按距空弦大三度处，可奏出距空弦高两个八度再加一个大三度的音。中指可奏出一个实音，一个自然泛音。它们是：实按为距空弦上方纯四度的音，虚按为距空弦上方两个八度的泛音。无名指可奏出一个实音、一个泛音。它们是：实按为距空弦上方纯五度的音，虚按为距空弦上方一个八度再加一个纯五度的泛音。小指可奏出四个实音、一个自然泛音。它们是：实按为距空弦上方小六度、大六度、小七度、大七度的音，虚按在距空弦上方大六度处，可奏出距空弦上方二个八度再加一个大三度的音。若将空弦定为#f，其具体音例如下：实音





刀郎艾捷克的实际音域，也在以上范围内，不过基础音（空弦）的定弦，麦盖提，巴楚等地为#f，阿瓦提为#f而已。

在刀郎艾捷克的演奏中，常常是实音和自然泛音相结合，又和共鸣弦发生同度、八度、四度和五度的共振，使乐音非常悦耳、动听。

方法方面，因弓子较短，多以分弓为主。一般以一弓奏一音，有时也有两音或三音一弓的，但一弓奏多音的少见。

三、卡　　龙

卡龙是演奏刀郎木卡姆的主奏乐器之一，为弦鸣类弹拨乐器。卡龙的名字最早源于艾布·乃斯尔·法拉比的《音乐全书》① 中，称它为45弦“未兹阿夫”。② 公元1259年，从中亚传入新疆南部，流行在喀什，叶尔羌河流域及和田等地。中原地区称它为“72弦琵琶”。18世纪中，清代称其为：“喀什奈”，列入回部乐。③

卡龙传入新疆后，曾一度极繁荣，后因扬琴的传入，逐渐替代了卡龙的位置。现只有在刀郎木卡姆中使用这种乐器，其它维吾尔传统音乐中使用的比较少，而且能够演奏这种乐器的民间艺人也比较少见。

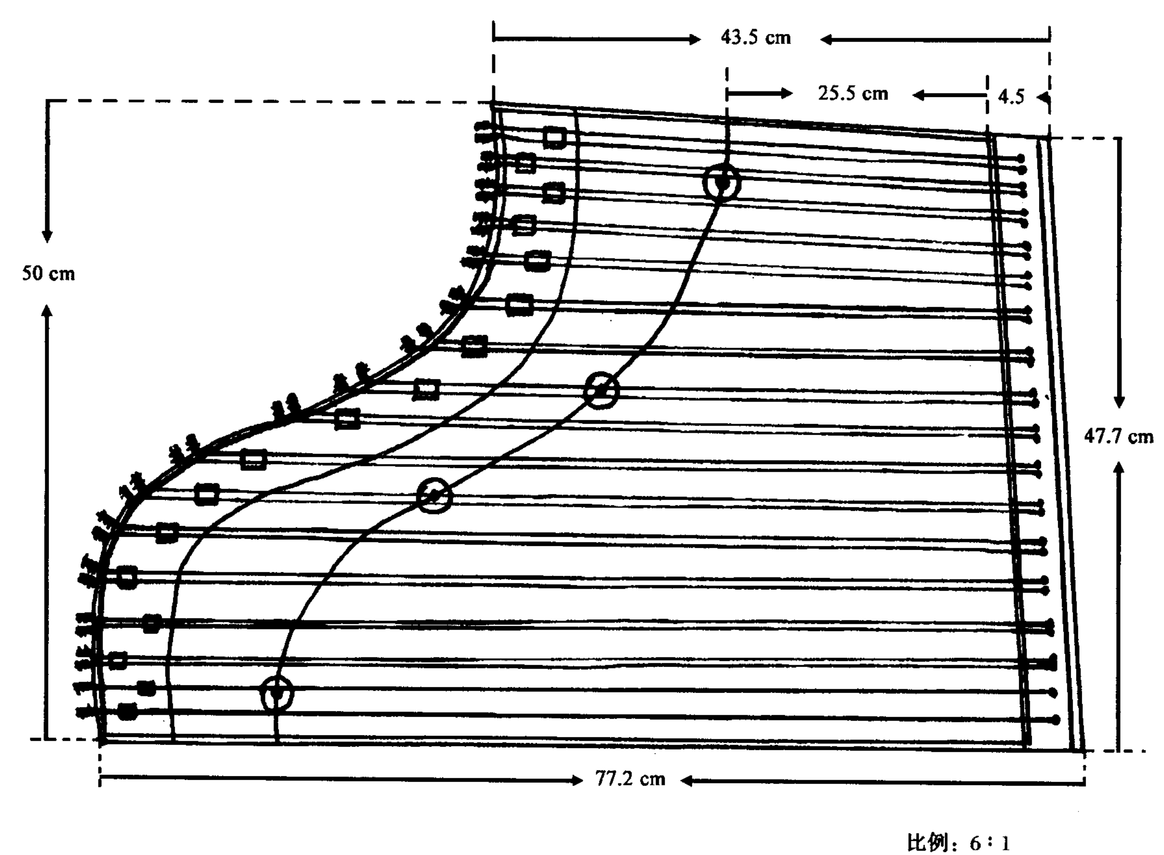
刀郎木卡姆中使用的卡龙一般用桑木制作，为不规则的梯形共鸣音箱。上窄下宽，左曲右直，左边边框旁装两层棱形或四角形的弦轴。共鸣音箱面板左侧有一排可活动的三角形木制琴枕，面板中央靠左侧有一个不规则的上铁下木制的弦马。琴弦挂在右侧边框上的弦栓上，经过琴马，琴枕，绕在左侧弦轴上，用专用扳手，转动弦轴以改变其音高。（见图9、图10）

① 见萨米·哈菲兹著，王瑞琴译《阿拉伯音乐史》。

② 见陈自明著《阿拉伯乐器》载《乐器科技》1980年4期。

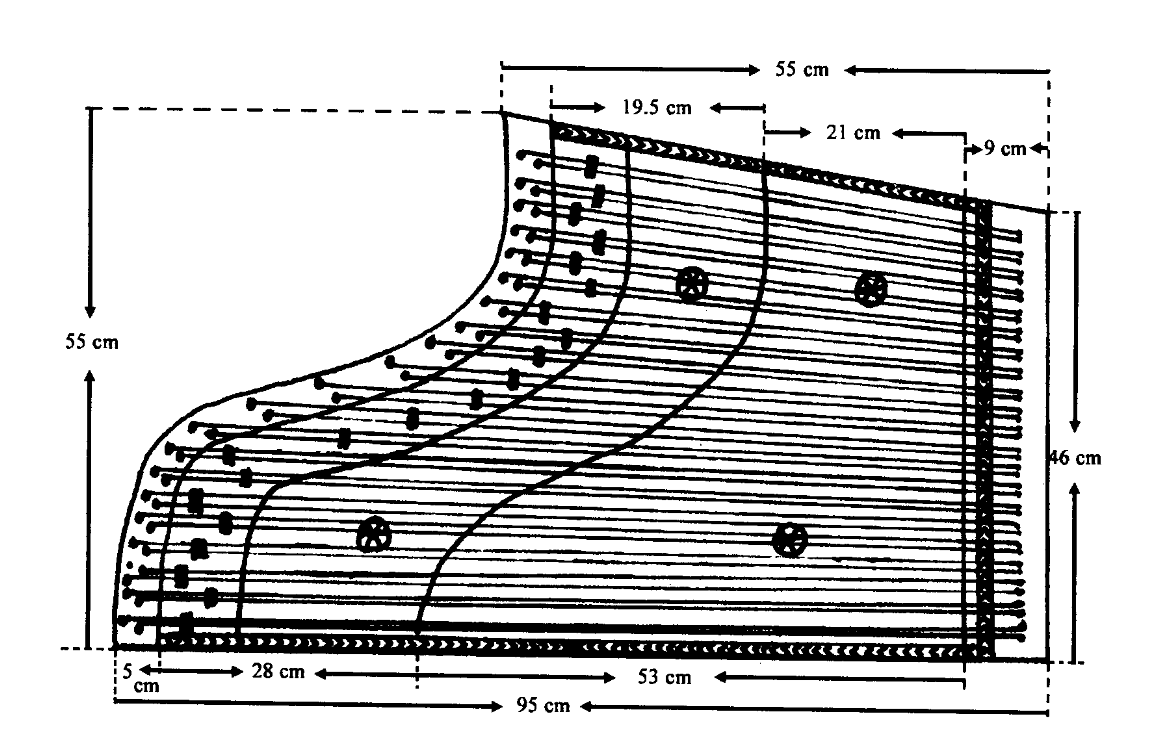
③ 见《辞海·艺术分册》第248页。

图9 麦盖提、巴楚卡龙



比例：6∶1

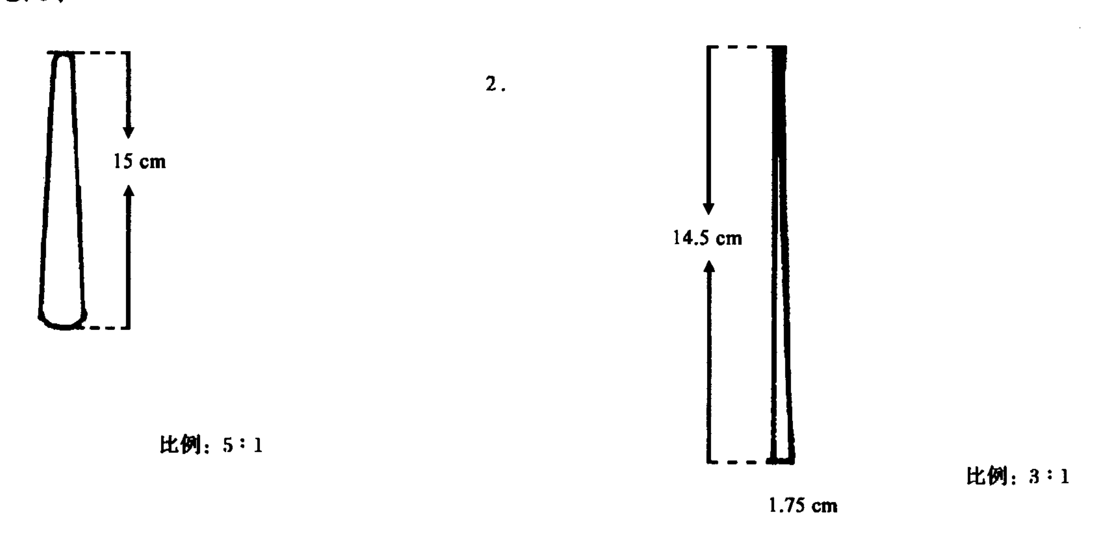
图10 阿瓦提卡龙



比例：8∶1

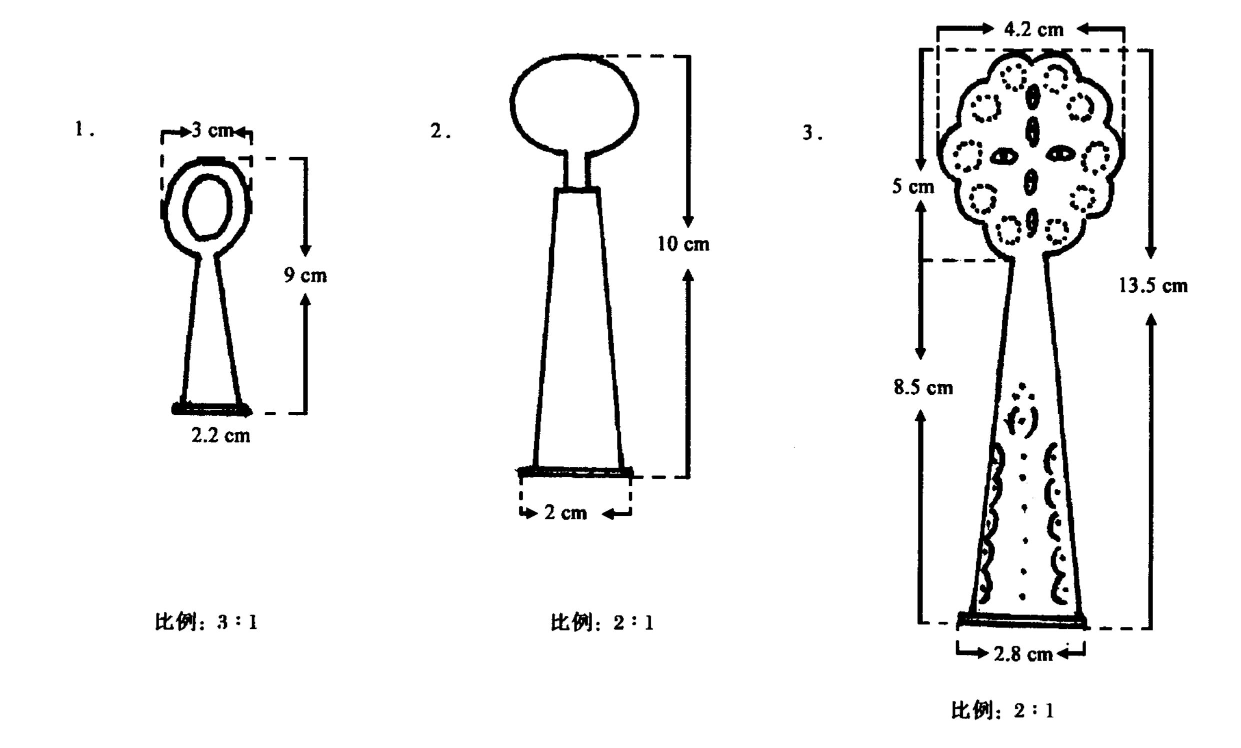
卡龙弦17至21对钢丝弦，也有最低的一至二对弦用钢制的缠弦。用竹子制的拨子，拨弦发音。拨子一般10至15cm长，一头较宽（1.75cm左右）较厚（0.5cm），另一头较窄，较薄。（见图11）演奏者用右手持较宽，厚一头，用较窄，薄的一头拨弦发音。

图11 卡龙拨子



演奏者的右手还持一铁制或黄铜制的揉弦器，用其揉、按、滑弦马左侧的弦，使其发出滑音，吟音等效果。（见图12）

图12 卡龙揉弦器



演奏刀郎木卡姆用的卡龙，因地区及风格的差异，其所张的弦数及定音也不同。现分述如下：

1. 麦盖提卡龙

张 17 组钢丝弦，（其中 1、2 为单根，余为双根）由下往上，定音为：$^{\#}c$、e、$^{\#}f$、$^{\#}g$、$^{\#}a$、b、$^{\#}c^1$、$^{\#}d^1$、e^1、$^{\#}f^1$、$^{\#}g^1$、$^{\#}a^1$、b^1、$^{\#}c^2$、$^{\#}d^2$、e^2、$^{\#}f^2$。

2. 巴楚卡龙

张 20 对钢丝弦，由下往上，定音为：B、f、g、a、^{b}b、c^1、d^1、$^{b}e^1$、f^1、g^1、a^1、b^1、$^{\#}c^2$、d^2、e^2、$^{\#}f^2$、g^2、a^2、$^{b}b^2$、$^{\#}g^2$。

3. 阿瓦提卡龙

张 21 对弦（共 42 根），由下往上，定音为：d、e、f、g、a、b、$^{\#}c^1$、$^{\#}d^1$、e^1、$^{\#}f^1$、$^{\#}g^1$、a^1、b^1、$^{\#}c^2$、$^{\#}d^2$、e^2、$^{\#}f^2$、$^{\#}g^2$、a^2、b^2、$^{\#}c^3$。（其中第 1、2 对弦为钢丝芯铜缠弦，其为钢丝弦。）

弹奏卡龙时，演奏者跪坐或盘腿坐，卡龙垫高（腿高以上），放在腿前。右手执拨，左手执揉弦器，配合弹奏。

右手主要以弹，即右手使用腕力从外向里拨奏；拨，即右手从里向外拨奏为主。一般情况下，以弹为主。“拨”多使用在弱拍时。“滚”用的较少。

左手揉弦器配合右手弹奏。常见有三种手法。

1. 触弦：用揉弦器的方形底部接触在琴弦上，位置在琴中弦马左侧和三角形弦枕右侧中间部位。配合右手弹奏触弦，发出特有的金属“嘶嘶”声。触弦一般触乐曲的支柱音或调式的第七级音。

2. 上、下滑动，用揉弦器底部在弦上从左向右，或从右向左滑动适当距离，发出从低音到高音，或从高音到低音的金属“嗯”的声音。

3. 用揉弦器底部压或揉弦，奏出吟音，一般用符号“∽”或“〰”表示。

四、达　　普

维吾尔语达普即手鼓，用手敲击发出不同音高的声响，是维吾尔族古老的乐器之一。早在 10 世纪以前，已经在民间广泛使用，俗称“吐姆鲁克”。属膜鸣类打击乐器，它是刀郎木卡姆主要的节奏伴奏乐器。

为刀郎木卡姆伴奏的达普较维吾尔普通使用的达普小，一般为民间艺人手工制作。它呈扁圆形，不太规则，用榆、桑、果等硬杂木制边框。边框一般宽为 4 至 5cm，厚 1.5 至 2cm，鼓面蒙生牛皮或生山羊皮，鼓面直径从 25cm 至 31.5cm。边框内侧装有 25 至 35 个铁环，铁环靠边框一边垫有铜线或铁片，用手敲击鼓面发出不同的音高，铁环的抖动和碰撞也发出“哗啦啦”的声响。

击奏手鼓时，演奏者用的手托鼓于胸前，也有举过头顶的。鼓面向外，用左手拇指扣住鼓左下侧的框里，用以稳定鼓身，其余四指击鼓左边与左中；右手拇指托在鼓框右侧外，余四指击鼓右边与右中；有时用整个右和手掌击鼓中心。

五个基本部位见图 13。

演奏方法：用右手中指，无名指击鼓右边，发出“波”的声音。奏强拍，次强拍或弱拍的后半拍。用右手食、中、无名、小指并拢奏鼓右中，发出“冬”的声音。奏强拍、次强拍。用右手食指压在中指上弹击鼓右边，发出“大”的声音。用于奏弱拍后半拍。右手手掌击鼓中心，发出强有力的“蓬”的声音，用于奏$\frac{2}{4}$拍的弱拍，或$\frac{6}{8}$拍的次强拍。用左手中指和无名指击鼓左边，发出“嗒”的声响，来奏弱拍或强拍的后半拍。用左手食指、中指、无名指和小指四指并拢击鼓左中，发出“冬”的声响，来奏“董”“冬”的滚奏，滚奏中“董”在“冬”之后。

刀郎手鼓通常由演唱者兼奏。少至一到二人，多时十余人同时又唱又奏，形成热烈，火爆的场面。

刀郎手鼓的形制见图 14。

图13 达普五个基本部位

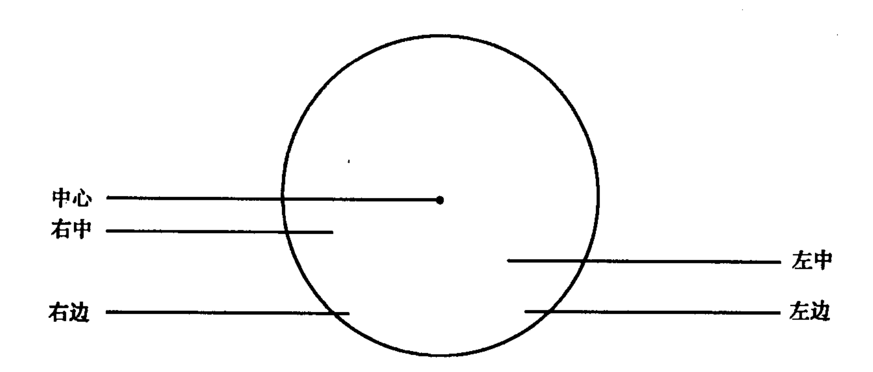
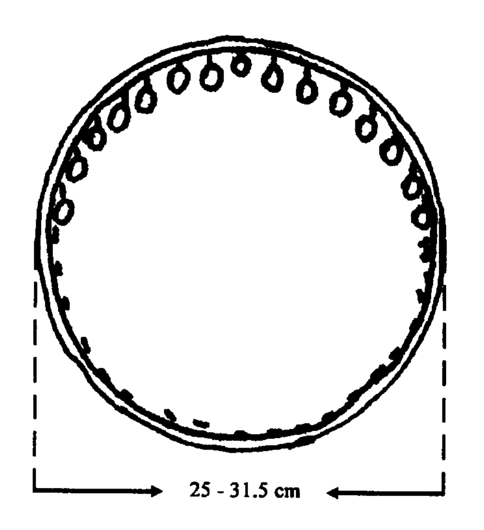
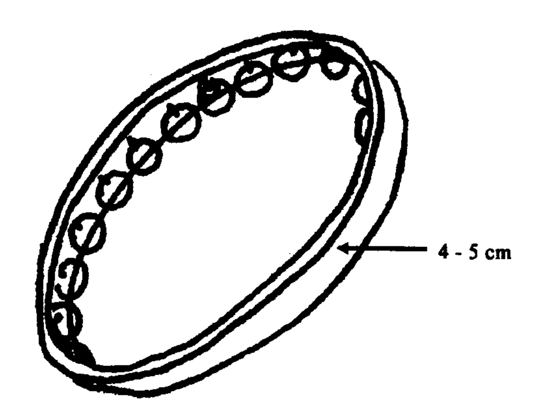


图14 刀郎达普





五、萨帕依和它希（石条）

萨帕依和它希，和手鼓一道，是刀郎木卡姆的打击伴奏乐器。萨帕依和它希由本身碰撞发音，为体鸣类乐器。

萨帕依一般用两根圆木棍并列在一起，上部穿两个活动铁圈，铁圈直径一般在10cm左右。每个铁圈上分别有十余个直径在1cm左右的铁环，在木棍和铁环的接触部分上，包着一块铁皮。演奏时，演奏者右手或双手各握一萨帕依的下部，有节奏地上下摇动木棍，或用木棍撞击地面或肩部，使铁环，铁圈相互撞击和碰击木棍，发出“沙沙”的声响。

萨帕依的木棍部分，也有用一根木棍或野山羊的角制作的。

一般萨帕依的大小及尺寸，见图15。

它希是两对坚硬的鹅卵石片。演奏者双手各握一对，用手掌和手指使两片石条相互碰击，发出有节奏的清脆声响。

它希每片长约10cm，宽约6cm，厚约1.5cm。（见图16）民间也有用四块长10cm，宽4cm，厚1cm的生铁条代替的。

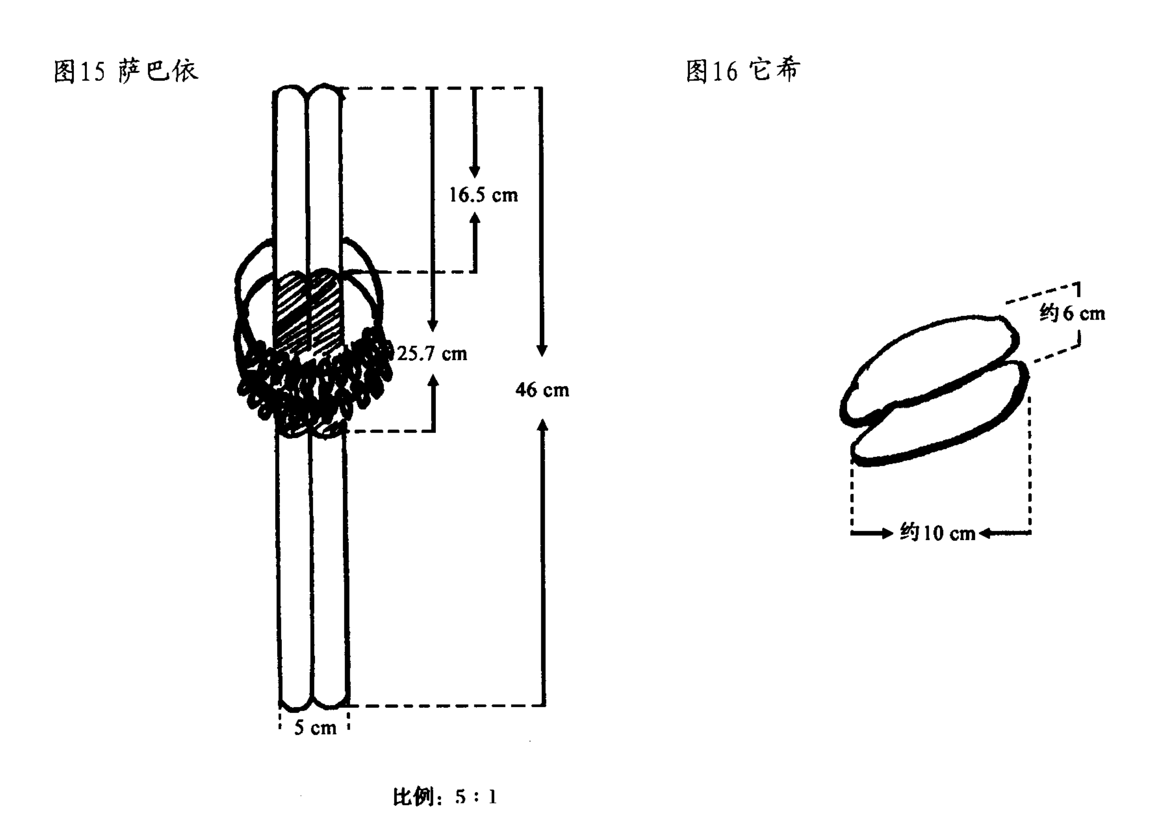


图15 萨巴依　　图16 它希

比例：5∶1

六、刀郎木卡姆伴奏乐队的规模

刀郎木卡姆伴奏乐队的规模可大可小，一般在五至十余人左右。其中，刀郎热瓦普一至三人，刀郎艾捷克一至二人，卡龙一至二人，达普兼歌手四至八人，萨帕依一至二人，它希一人。

演奏刀郎木卡姆时，根据场地的情况，有时排成一行，有时排成半圆圈或圆圈状。演奏者席地跪坐或盘腿坐，演奏中相互配合默契，声音协调，呈现一种原始和自然的美。

演奏，唱排列位置如图17和图18。

图17 刀郎木卡姆乐队排列之一

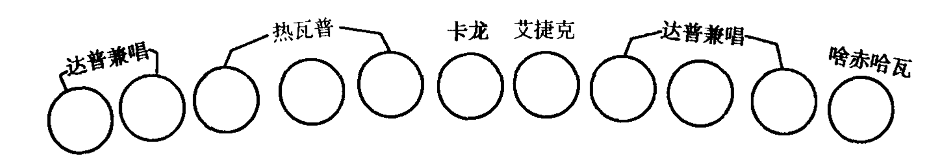
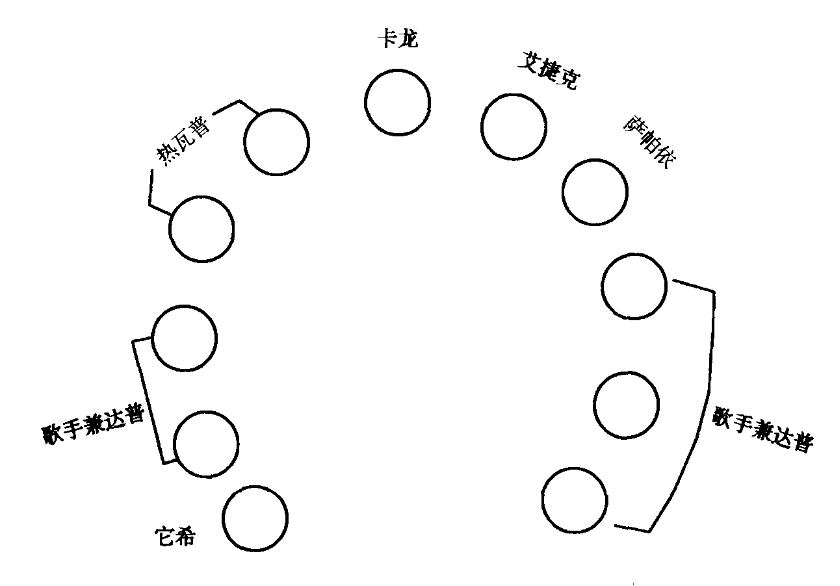


图18 刀郎木卡姆乐队排列之二



七、刀郎木卡姆乐队的特点

1. 乐器的形制、工艺、音色保留了维吾尔族古老的传统

综上所述，我们可以看出：演奏刀郎木卡姆的乐器，造型都比较古朴。加工工艺都是以维吾尔民间艺人手工制作为主。刀郎热瓦普基本保持了千余年来的形制，刀郎艾捷克，卡龙虽从国外传入，但经过维吾尔人长期的运用，改良和变革，形成了现今独特风格的维吾尔族刀郎民间乐器。刀郎民间乐器的制作，无论从材料的选择，结构的设计，还是加工工艺，都浸透了维吾尔历代民间艺人的智慧和才能，折射出维吾尔族灿烂文化的光彩。

刀郎各种民族乐器的音色，都比较独特。刀郎热瓦普音色纯朴，刚劲，具有强烈的穿透力。因琴颈上无品，可以随心所欲地演奏各种音程的滑音及微分音，有的音响效果同汉民族乐器大三弦。刀郎艾捷克因大量使用各种自然泛音，主奏弦又是一束马尾，再加上与众多的共鸣弦其振，使其音色深远，空旷。演奏时缠绵动人。带有浓厚的全属色彩。卡龙左手揉弦器独特的演奏音色，使每个摇曳不断的乐音透人肺腑，仿佛置身于天外。刀郎手鼓因鼓面直径较小，形成打击乐器的高调门，和演唱者的高调门相映成辉，组成一幅奇特的音色画面。

2. 带有复调性质的多声部演奏形式

刀郎木卡姆的演奏，具有复调性质的多声部形式。从纵的音响及织体效果来看，有五层以上的声部。各个声部相对独立，时分时合，造成了声部进行上的多层次效果。

一般情况下，声乐，即民间艺人的演唱为第一层。演唱者虽多人，但一般为齐唱。刀郎艾捷克的演奏，近似支声性复调式的伴奏，有时也像京剧的托腔，这是第二层。第三层是刀郎热瓦普的演奏。它除引子和个别独奏部分外，主要是固定音型的重复，有时混合着加花的旋律。这个旋律有时同唱，

有时不同唱。第四层是卡龙的演奏。卡龙的演奏形式同刀郎热瓦普，但它的固定音型和旋律有时刀郎热瓦普，又时又不同。手鼓和其它打击乐器形成这个多声部的第五层。这个层次在相同的节律下，各自的演奏又不同。以上五个层次相互照应，又相互交错。音色，曲调各不相同，但又溶合成一个协和，统一的整体，形成了刀郎木卡姆独特的多声部风格。

3. 乐器形体，定音沿着叶尔羌河的上、中、下游发生变化

刀郎木卡姆乐队的另一个显著特点，是一些乐器的形制和定音沿着叶尔羌河的上、中、下游而发生变化。例如刀郎热瓦普的共鸣音箱，沿着叶尔羌河的上、中、下游逐渐变小。麦盖提刀郎热瓦普共鸣音箱的直径为26cm左右，巴楚刀郎热瓦普共鸣音箱的直径在24至22cm左右，阿瓦提刀郎热瓦普共鸣音箱的直径为21至20cm。刀郎手鼓鼓面的直径，麦盖提等地为31至30cm，巴楚等地为29至27cm，阿瓦提等地为25cm。乐器的全长也在逐渐变短。麦盖提刀郎热瓦普为106cm左右，而阿瓦提地区刀郎热瓦普的全长为97cm。

乐器的定弦逐渐变高。麦盖提刀郎热瓦普和最外一根弦和刀郎艾捷克的主奏弦定音为f。而阿瓦提地区的主奏弦定音为#f。

论《刀郎木卡姆》的唱词特点

新疆维吾尔自治区艺术研究所　牙生·木合甫力著　李军译

《刀郎木卡姆》是维吾尔木卡姆的重要组成部分，也是中华民族文化艺术宝库中的无价之宝。挖掘、搜集、整理和研究刀郎木卡姆，对于研究维吾尔木卡姆具有重要的意义。

《刀郎木卡姆》是维吾尔人民丰富的音乐宝库中的珍贵遗产之一，她现今只保存在刀郎人聚居的地区。由于没有过多地受到其他地方的木卡姆和地方音乐的影响，因此，她还保留着浓郁的地方特色和民族风格。

刀郎人是维吾尔族的重要组成部分，主要居住在塔克拉玛干沙漠的西、北部边缘，包括喀什地区麦盖提县、巴楚县以及与麦盖提县相毗邻各县的乡村和阿克苏地区的阿瓦提县及沿塔里木河的轮台县、尉犁县直至库尔勒、吐鲁番、哈密的广阔地域中，他们主要从事农业、兼营牧、猎业及手工业。

刀郎人用辛勤的劳动创造物质财富，繁荣着塔克拉玛干沙漠边缘的这片故土。与此同时，他们也创造出用以表达自己美好心愿与内心情感的精神文明，那就是作为精神文明精华之一的内容丰富、悦耳动人、且最具群众性和丰富内涵的艺术形式——《刀郎木卡姆》。

《刀郎木卡姆》是刀郎维吾尔人的心声。是充分表达哀与乐、爱与憎以及美好心愿的旋律的源泉，是集歌舞音乐及各种有趣的活动之大成的综合性艺术形式。《刀郎木卡姆》曲调古朴，生活气息浓郁，舞蹈优美豪放、抒情稳健。

刀郎地区经常举办麦西热甫。在刀郎麦西热甫中，一定会表演《刀郎木卡姆》，麦西热甫与木卡姆血肉相连。

《刀郎木卡姆》共有9部。每部木卡姆包含［木凯迪曼］、［且克脱曼］、［赛乃姆］，［赛勒克］、［色勒利玛］5个部分，9部木卡姆共由45首乐曲组成。

《刀郎木卡姆》主要用刀郎热瓦普、刀郎艾捷克、卡龙和达普（手鼓）伴奏。

《刀郎木卡姆》的唱词主要为维吾尔族民谣。每部木卡姆的乐曲都没有固定的唱词，而依据麦西热甫进行的情况，木卡姆艺人的情绪和演唱技巧而不断改变。

《刀郎木卡姆》所填唱的民谣的相对独立性为木卡姆唱词的丰富多彩创造了广阔的艺术空间。木卡姆艺人在每一次的演唱中，在每次表达丰富多彩的内容和巧妙地反映社会生活的实践中，都可以对木卡姆的唱词不断进行润色和艺术加工。

一、《刀郎木卡姆》唱词的内容

《刀郎木卡姆》的唱词主要包括生活民谣和爱情民谣，也有部分宗教内容的民谣，但这部分只占很小的比重，占据《刀郎木卡姆》唱词主要地位的仍是爱情民谣。

1. 生活民谣

生活民谣包括的范围很广。凡是反映劳动人民社会生活和家庭生活的民谣都可称为生活民谣。如《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］部分所填唱的以下一首民谣：

亲娘啊！我哭得这样惨伤。
犹如马前的剩草，

我悲痛欲绝，面色枯黄。

永别了亲娘，
我像鸟儿折断了翅膀。
永别了亲娘，
我心如刀割，痛断肝肠。

从这首唱词的字里行间，我们可以感受到失去家庭亲情的孤儿刻骨铭心的悲痛，

2．爱情民谣

爱情民谣是劳动人民爱情生活真实的艺术写照。它反映了人类两情相悦而激发的欢乐与悲伤、离别与重逢等微妙精细的思想感情。并且运用了各种艺术手法，或含蓄或豪放地反映了真诚的爱情所特有的那种犹如熊熊烈焰般的热情的追求与向往，细腻地展示了劳动人民朴实而健康的爱情观念和美好的心愿。收入《刀郎木卡姆》唱词中的爱情民谣堪称上述民谣的典范。例如《巴楚区尔巴亚宛木卡姆》中［且克脱曼］部分的唱词：

我时刻盼着情人的来临，
小路上却望不见你的身影。
留在路边等待你的，
是我滚烫的一颗心。

在烈火般的诗行中，展现了饱受相思之苦的恋人那炽热的深情。

3．宗教民谣

属于意识形态的宗教，在人类精神生活中占有很重要的地位。人类在不同的时代中的不同的宗教观念对他们的社会生活产生着极为深刻的影响。

公元10世纪，喀喇汗王朝的君主苏里唐·萨图克·博合拉汗（阿不都克里木汗）开始接受伊斯兰教。从此，伊斯兰教就迅速渗透到了维吾尔人社会生活的各个领域。伴随岁月的流逝，大批宗教内容的民谣也相继出现。苏菲主义的崛起又使维吾尔人的民俗中出现了更多的宗教内容。《麦盖提都尕买特巴亚宛木卡姆》的［赛勒克］部分，就有以下这首民谣：

救世主啊救世主，
你对谁赐予过恩惠？
就连玛扎左尔般的学者，
你也将他化作了魔鬼。

在《古兰经》中，是这样注释的：玛扎左尔原是真主创造的一位极其聪颖和渊博的学者、教徒，但他不听命于真主，真主就把他变为了魔鬼。总之，《古兰经》中的宗教信念已经被劳动人民化为民谣，表现在多部木卡姆的唱词中。

下面，我们再看看另一首唱词：

真主赋予我们的生命，
终有一天会收回。
就像耗神费力的建筑物，
总有一天会坍毁。
……

从上述的诗行中，我们可以深刻地感受到伊斯兰教对维吾尔族民俗所产生的巨大影响。

二、不同版本的《刀郎木卡姆》的变体

麦盖提、巴楚、阿瓦提三县所流传的《刀郎木卡姆》的结构相同，音乐旋律也比较相近，但在唱词方面却有着某些差异。同时，这三个版本在收入的唱词方面也互不相同。例如，《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］填唱的是这样一首民谣：

你是来将我探看，
还是来使我迷恋？
莫非你此行的心愿，
就是点燃我的情焰？

但是，《阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］中，填唱的却是另外一首民谣：

天下疾病都可治，
只有痴情无药医。
遍访名医均叹息，
不治之症唯相思。

同一个县，不同的木卡姆艺人演唱各部木卡姆时所填唱的民谣也不相同；甚至同一位艺人每次演唱各部木卡姆时所填唱的民谣都时有改变。这从一个方面体现了木卡姆艺术所具有的“即兴性”特点。

三、《刀郎木卡姆》和唱词与民谣、《十二木卡姆》的唱词以及维吾尔剧唱词的关系

《刀郎木卡姆》的唱词主要是民谣，既具有独特性，又具有共同性，因而它在各个地区广为传播，具有坚实的社会基础。所以，我们在《刀郎木卡姆》的唱词中，常能见到各地普遍流传的民谣和一些已被《十二木卡姆》收入的唱词及维吾尔剧中的某些台词。

1.《刀郎木卡姆》唱词与民谣的共同性

在《刀郎木卡姆》的唱词中，除了收入了那些独具特色的地方民谣外，还收入了一些源于他地区、现已成为维吾尔人所共有的民间歌谣。例如，伊犁民谣《朱农》就在《刀郎木卡姆》的唱词中多次出现：

我俩的生命不是一个吗？
我为你还会惜命吗？
……

再如，伊犁民歌《诉说》也被《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》的［且克脱曼］部分所填唱：

赶着马群越冰峰，
坏人折磨好人心。
……

以上两首民歌，仅是《刀郎木卡姆》收入新疆各地民间歌谣的一个例证，这种实例还可多见。

在《刀郎木卡姆》唱词收入的民谣中，某些内容也发生了变化。试以《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》的［色勒利玛］的唱词为例：

不要抛弃生命，
人死岂能复生。
待到黄泉路上，
再与情人重逢。
……

这首民谣源于伊犁，原名叫《阿依迪》。后面本来还有以下内容：

不要痴情，不要轻生，
热恋中切勿亲吻情人，
情人的吻又如此炽热，
会使你失去理智，意迷神昏。
……

《刀郎木卡姆》在选用这首民谣时仅摘用了一段。

2. 与《十二木卡姆》唱词的共同性

在《刀郎木卡姆》唱词中，还可见到同时被收入维吾尔《十二木卡姆》中的某些民谣。例如，收入《十二木卡姆》中第二部《且比亚特木卡姆》［朱拉］一曲的民谣同时也被《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》的［且克脱曼］段落所填唱：

情人啊！我怎么办？
痴情使我历经磨难。
自从见到你一面，
我就坠入了爱情的深渊。
……

3. 与维吾尔剧唱词的共同性

在刀郎木卡姆唱词中，也可见到维吾尔剧的某些唱词。试以以下一首唱词为例：

花蕾般的姑娘，
我的心在为你激荡。
你不肯留在我的身旁，
我的心花怎能怒放？
……

上述唱词原是维吾尔剧《蕴倩木》中男主角努鲁木唱给女主角蕴倩木的歌词。后被《麦盖提木夏乌热克巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］所填唱，但唱词的某些内容已发生了变化。

四、《刀郎木卡姆》的唱词与其生存环境、生产方式的关系

《刀郎木卡姆》的唱词虽与民谣有很多共同之处，但同时又独具特色。从《刀郎木卡姆》的唱词中，我们可以清晰地看到刀郎维吾尔人所处的生存环境、地理位置、生产方式以及方言等各方面的特点。

1. 与地理区域（生存环境）的关系

我们以麦盖提县为例。这个县位于塔克拉玛干沙漠的西南边缘。该县的乡村不与任何县市的乡村相邻，四周全是草滩，沙漠和荒原。由此看来，多部《刀郎木卡姆》多以“××巴亚宛”为名绝不是毫无根据的，而是如实地、清楚地反映了刀郎之乡的地理位置。再如，在《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］中，有以下一首唱词：

我走进茫茫的荒原，
望见了情人的宫殿。
我至死方可离去，
满怀对情人的痴恋。
……

从以上唱词的第一行诗句中，我们可以在某种程度上想见刀郎之乡的地理环境。

下面，我们再来看《巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》的［且克脱曼］的这首唱词：

离开绿洲树荫少，
戈壁荒原较好。
世上的人千千万，
唯有知己最好。
……

这首唱词与前一首一样，都提到了荒原、戈壁。这些词语吸引着我们更加详尽地去研究。

众所周知，新疆气候干燥，降雨量稀少。在这160万平方公里的大地上，绿洲面积仅占3—5%，其余90%以上的地区均为山地丘陵或戈壁沙漠。风暴驱动流沙，肆虐南疆乡村。因此，对于新疆而言，绿洲是极为宝贵的。从上述唱词中，我们不仅可以看到绿洲与荒漠的优劣以及人们的喜恶，而且还能看到刀郎之乡的地理环境。

刀郎之乡沙枣树很多，麦盖提就是最典型的例子。《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》的［赛勒克］中的这首唱词，就是我们上述观点的有力佐证：

不吃你的沙枣，
我的牙疼。
情人离开了我，
我的心痛。

2. 与生产方式的关系

刀郎木卡姆的唱词以高超的艺术手法展现了刀郎维吾尔人的生活方式，包括他们从事狩猎时较为原始的生活方式，以及他们其后从事牧业、农业和手工业、商业的情景。

有关狩猎生活的：

我们试以刀郎木卡姆《阿瓦提朱拉木卡姆》[色勒利玛] 的一首唱词为例：

火枪射出的子弹，
呼啸着飞向蓝天。
情人乌黑的双眼，
使我的灵魂震颤。
……

人们平时总是经常提到自己最熟悉、最喜欢和最常从事的行业。维吾尔人在上述这首唱词中描述了他们最喜欢的狩猎工具——火枪。

在《刀郎木卡姆》中，我们还可以见到以下两首民谣：

院中的白杨树枝，
苍鹰是否栖息？
我俩相亲相依，
你可称心如意？
……
河对岸的沙滩上，
河狸水獭在徜徉。
情人再晚也要来，
没有月光有星光。

从以上的两首唱词中，我们可以看到，刀郎维吾尔人为了狩猎而驯化鸟类以及仔细观察河狸、水獭等野生动物的行业特点。驯鹰是刀郎人狩猎活动中常用的帮手，这首民谣即是刀郎之乡较为广泛普及的狩猎生活的生动写照。

有关牧业生活的：

刀郎维吾尔人从事牧业生产的情景，在他们演唱的木卡姆唱词中也有所表现。试以收入《刀郎木卡姆》的以下三首民谣为例：

马群在草原游移，
情人在凉亭嬉戏。
恋人一旦相聚，
心中爱意如蜜。
……
我愿为你放羊，
只求与你相聚。
愿在勤劳的人心里，
点燃爱情的火炬。
……
铁青马呀黑骠马，
快迈开矫健的步伐，
星夜飞驰显身手，

把我送到情人家。

从以上三首唱词中，我们可以看到刀郎维吾尔人从事牧业的艺术形象。

有关农业生活的：

刀郎维吾尔人由从事牧业逐渐向从事农业过渡。从《刀郎木卡姆》的唱词中，我们也可找到他们从事农业生产的有关实际例证．试以以下两首唱词为例：

奔流的渠水，
它的源头在哪里？
回绝了我们，
更好的情人哪里？
锄头放在前方，
情人偎依在身旁。
夜色中相亲相恋，
通宵把歌唱。
……

有关商业活动的：

从《刀郎木卡姆》的唱词中，我们还可看到他们从事商业贸易活动的情况。例如，在《阿瓦提勃姆巴亚宛木卡姆》的［赛乃姆］中，有这样一段唱词：

说什么我没经商，
我怎能把它放在心上。
来到情人的身旁，
我激情难捺，神采飞扬。

3．其他地区见不到的民谣

另有一些在《刀郎木卡姆》中填唱的歌词，在全疆各维吾尔族聚居区几乎从未见到过。如：

花腿的小马驹，
追随着黑眼睛的姑娘。
几句甜蜜的话语，
就欺骗了黑眼睛的姑娘。

犹如硕果压弯的树枝，
你肯屈尊俯就我吗，纯洁的姑娘？
我内心的痛苦，
你知道吗，纯洁的姑娘？

点亮你的明灯，
放在屋子的烟囱旁。
我还从未吻过你，
在那弯曲的石榴树旁。

啊，艾力木汗，赛里木汗，
你们要去哪里，在这傍晚时分？
鬓插鲜花，艳丽迷人，
你们带走了我的心。

啊，姑娘，你鬓角的花蕾，
可是你情人所赠？
如情人不肯相赠，
我愿以五块银元相送。

五、《刀郎木卡姆》的唱词所富含的深刻哲理

《刀郎木卡姆》的唱词所表现的社会生活范围很广，内容丰富多彩，且蕴含着深刻的哲理。这些渗透了深刻哲理的艺术思维像珍珠一般，在《刀郎木卡姆》中熠熠闪光。例如：

真主啊，你的恩德无比宽广，
我的罪孽却像大山一样。
躺在黑暗的坟墓里，
乞丐、国王都一样。
……

在《巴楚区尔巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］中所填唱的这首民谣前两句表现了一个教徒在真主面前的忏悔和对真主的赞颂，后两行诗句则阐述了人们在世间虽有国王和穷人之分的巨大差异，但死后却无任何区别这一深刻的人生哲理。类似的诗句在《刀郎木卡姆》的唱词中还可多见。

六、《刀郎木卡姆》唱词的艺术特点

形象思维的深刻、修辞手段的丰富多彩、诗韵的绚丽、旋律的奇妙是《刀郎木卡姆》生机勃发、久盛不衰的极为重要的因素。

1.《刀郎木卡姆》唱词中，具有着深刻的形象思维及灵活的修辞手段

我们试以以下的唱词为例：

不要给生葫芦抹油，
不要用痴情把我强留。
有朝一日我们分手，
你会徘徊路口，泪水长流。
……

维吾尔族农民习惯在宅院内搭架种植葡萄、南瓜、葫芦等。在农村，葫芦占有很重要的地位。他们认为，用葫芦盛水，水不易发热变质，能保持清凉。他们还用长形葫芦制成水瓢。他们将成熟的葫芦外部抹油后，置于阳光下晒，这样，葫芦就会变成艳丽的红色。可是，维吾尔人绝不会在生葫芦上抹油。因为如果那样做，葫芦就会变成花皮葫芦而特别难看。这段唱词的主要内容是“不要用痴情把

我强留”这一句。通过生活中给生葫芦抹油这一无益之举的例子，很形象地表达了“我俩会分手，情人只会空添离愁别恨、未成熟的爱情是徒劳无益的”这一主题。

你纵马进入荒原，
我愿化作你的马鞭。
当你遭受世人的白眼，
我愿化作护身符，保佑你平安。
……

维吾尔人有“不要损伤眼睛，不要伤害心灵”的谚语和随身佩戴护身符的习惯。这首民谣很形象地表达了“我”在情人上路时，愿化为马鞭相随和当情人遇到危难时，情愿化为护身符护卫情人平安的心愿。

高度的形象思维，丰富多彩的修辞手段，浓郁的生活气息更加增强了《刀郎木卡姆》唱词的艺术感染力。例如以下的唱词：

我思恋着圆脸的姑娘，
爱情燃烧在我的心房。
我愿化作你手中的小鸟，
含笑安息在你的胸膛。
……

瞧，上述诗句运用的形象思维多么令人赏心悦目！它充分展示了时刻都在挚爱自己恋人的“我”甘愿化为恋人手中的小鸟，把为恋人献出生命当作自己的光荣使命以及为了爱情虽九死亦不悔的无限忠贞。在《刀郎木卡姆》的唱词中，这样的实例还有很多。

2.《刀郎木卡姆》唱词的韵律特点

《多郎木卡姆》唱词的韵律丰富多彩。其中，巴尔玛克韵和阿鲁孜韵几乎占有相同的比重。唱词基本上以7、8、12、13和15个音节的巴尔玛克韵和阿鲁孜韵的诗句为主，只有个别乐曲中的“乃克拉脱”部分（衬补式副歌段落）可见5音节或4音节的诗句。在《刀郎木卡姆》的唱词中，完全韵占主体地位，不完全韵的只占很小的比重。

在《刀郎木卡姆》的唱词中，阿鲁孜韵见得很多。阿鲁孜韵由于音节词语和闭音节词语交替语序构成，所以，这种诗句的音乐感和节奏感很强。配乐以后与音乐配合得很贴切，唱词既不会缩减其清晰度，还可以得到提高，使演唱更加字正腔圆。

在《刀郎木卡姆》的唱词中常见的阿鲁孜韵有以下几种格式：

A. 长—短—长—长，长—短—长

阿鲁孜韵律的这种格式的民谣音乐结构如下；

— V — —，—V—

这种韵律的民谣音乐节奏如下：

$\frac{2}{4}$ D·TTT D·TT | D·TTT D·TT ‖

如《巴楚孜尔巴亚宛木卡姆》的［木凯迪曼］中的一首唱词：

真主赋予我们的生命，
总有一天会收回。
耗神费力的建筑物，

总有一天会坍毁。

B. 长—短—长—长，长—短—长—长，长—短—长—长，长—短—长

这种双行抒情形式的民谣音乐结构如下：

—V— —，—V— —，—V— —，—V—

这种格式的艾则勒诗的音乐节奏如下：

2/4 D·T T T D·T T T | D·T T T D·T T ‖

对于以上格式，试以如下双行艾则勒抒情诗为例：

进入果园乱摘果实，
离开果园少妇哭啼。

C. 长—长—长，短—长—长—长

这种阿鲁孜韵的民谣音乐结构如下：

— — —，V— — —

其音乐节奏如下：

3/4 D T T | T T T D ‖

《阿瓦提埃尔扎尔巴亚宛木卡姆》［且克脱曼］的第一首正是这种韵律的民谣：

你们去向他致意，
对他讲述我的境遇。
情人如将我问起，
就说我在城里安居。

D. 长—长—短—长—长，长—长—短—长—长

这种阿鲁孜韵律的形式平时很少见，其音节结构如下：

— —V— —，— —V— —

其音乐节奏如下：

4/4 T T T D D T T T D ‖

《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》中的［赛乃姆］里，有一首民谣即为此种格律的例证：

倘若生出翅膀，
我要飞到天堂。
向着万能的真主，
诉说我的冤枉。

E. 长—短—长—长，长—短—长—长，短—长—长—长—长

这种格律形式的音节结构如下：

—V— —，—V— —，V— — —

其音乐节奏如下：

2/4 D·T T T D·T T T | T T T O D T ‖

《麦盖提拉克巴亚宛木卡姆》中的以下民谣就是以这种格律创作的：

啊！从未去过的街巷不可进，
情人的心思不可知。

在《刀郎木卡姆》的唱词中，还能见到阿鲁孜韵律的其他多种形式，本文仅仅列举了上述的5种形式。

七、《刀郎木卡姆》的唱词中的比兴手法及其与民间谚语的关系

《刀郎木卡姆》的唱词，深深地渗透着民谚的精髓。民谚虽未直接进入《刀郎木卡姆》的唱词，但它却始终贯穿于《刀郎木卡姆》唱词的思想精神中。例如，维吾尔人有句民谚说："丑陋者的脾气大，秀美者的苦难多"。《麦盖提巴希巴亚宛木卡姆》中的下述民谣就以诗的形式诠释了上述民谚：

犹如硕果压弯的树枝，
你肯屈尊俯就我吗，纯洁的姑娘？
我刻骨铭心的痛苦，
你知道吗，纯洁的姑娘？

"在把金穗献给父亲之前，先把谷草留给母亲"。这句民谚的内涵在《麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》中是这样诠释的：

永别了我的亲娘，
我像小鸟折断了翅膀。
永别了我的亲娘，
我泪如泉涌，痛断肝肠。

"父亲的谴责像棍棒，母亲的谴责像挠痒。"这句维吾尔族谚语在《麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆》中是这样表达的：

狮子不能过路，是因为恶虎卧在道旁，
受到父亲谴责的人，怎么能有好下场？

"聘你的女儿先要越过沟坎，娶你的女儿先要过你的难关。"这句民谚的内容在《麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆》的民谣中形象地得到了表现：

今年的桃子大丰收，
晒的桃干装满筐。
她的妈妈嘴太馋，
一个不剩全吃光。

维吾尔人中还有"好事铭记心里，坏事也不可忘记"的民谚。这句民谚的精华在《巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》中是这样展示的：

若在世上行善多多，
声誉永不埋没。
若在世上屡屡作恶，
骂名岂能摆脱？

维吾尔民谚“巴依和巴依知心，穷人和穷人贴心”在《巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆》中，通过以下民谣更形象地表达了出来：

高山再雄伟，
也有小路伴随。
孤独者离开人世，
也有孤独者为他伤悲。

类似的例证我们在《刀郎木卡姆》的唱词中随处可见。

在《刀郎木卡姆》的唱词中，除去上述丰富多彩的内容、生动鲜活的社会生活片断、独具风格的地方特色、高度精练的文学语言、灵活美妙的修辞手法、精密完善的艺术结构以及源自生活实践而富含的深刻哲理之外，我们也能察觉到某些白璧微瑕。

这些瑕疵主要是在某些民谣中，由于过度追求韵律性而忽略了内容的连贯性。下面，我们试以《麦盖提木夏乌热克巴亚宛木卡姆》中［赛乃姆］部分所填唱的一首民谣为例：

点亮你的油灯，
放在屋子的烟囱旁。
我从未吻过你，
在那弯曲的石榴树旁。

这首民谣的前两句和后两句之间，没有相互连贯的内容联系。甚至前两句由于句意不完整而使人不知所云，难以理解。但是，上述的缺憾对于《刀郎木卡姆》唱词的整体艺术质量而言，并不足以产生任何大的影响，只是白璧微瑕。

综上所述，《刀郎木卡姆》是维吾尔木卡姆较为原始的形式，其唱词堪称刀郎维吾尔人生动的艺术生活的写照。

在《刀郎木卡姆》的唱词中所展示的丰富多彩的内容、富含深刻哲理的思想观念以及完美的艺术构思绝不是偶然的。《刀郎木卡姆》唱词中那些脍炙人口的优美抒情诗篇、那些绚丽多姿的生活片断是刀郎维吾尔人在漫长的历史进程中积累的生活经验、爱情、人生观、世界观以及对未来生活美好心愿的结晶。同时，也是他们最精粹的思想感情和社会精神的完美展现。

正如伟大的学者穆罕默得·喀什噶里所言：“人最美的是脸，脸最美的是眼睛。智慧的美是语言，语言的美是词语。”《刀郎木卡姆》的唱词就是《刀郎木卡姆》的美。

《刀郎木卡姆》的挖掘、搜集、整理和研究工作当前正处于一个高峰时期。这项工作尚未结束。在题为《论〈刀郎木卡姆〉的唱词特点》的本文之中，我们只论述了对《刀郎木卡姆》唱词初步感受到的一些特点。《刀郎木卡姆》值得我们深入全面细致研究的因素还有很多，本文只是填补了《刀郎木卡姆》研究中一个小小的空白。失误之处在所难免，敬请读者指正。

参考资料

新疆美术摄影出版社，1996年8月版《维吾尔多郎木卡姆》前言部分。

《刀郎木卡姆》与“刀郎麦西热甫”中的舞蹈艺术

新疆维吾尔自治区艺术研究所　李季莲

《刀郎木卡姆》是流传在新疆南部塔里木盆地西、北缘叶尔羌河、塔里木河畔的麦盖提、巴楚、莎车和阿瓦提等县的一种容歌、舞、乐于一体的艺术表演形式，《刀郎木卡姆》表演由“埃尔乃额曼其”（民间歌乐手）和参加“刀郎麦西热甫”的舞蹈者群体共同完成，主要在“刀郎麦西热甫”上完整得到体现。

“麦西热甫”是深深扎根于维吾尔族民间的一种由歌舞、各种游戏及民间习俗相结合的群众性娱乐形式。“麦西热甫”一词源自阿拉伯语，原意为“集会”、“聚会”、“场所”。维吾尔人民对于“麦西热甫”有着深厚的感情，在日常生活中安排着名目繁多的“麦西热甫”。归结起来，大致有以下几种：

一、节日麦西热甫

多在重大节日举行。规模宏大，参加人数众多，气氛热烈隆重。

二、婚娶麦西热甫

主要为婚事而举办，范围仅限于婚事的参加者，规模大小不定。

三、喜庆麦西热甫

在妇女生第一个孩子、孩子过满月、男孩行“割礼”等被视为“喜庆”的日子里举行。

四、丰收麦西热甫

多在农牧业生产的特定季节举行。包括杏子、甜瓜等瓜果成熟的时节举行的“果园麦西热甫”和牧业丰收时举行的“烤肉麦西热甫”以及农业丰收之后举行的麦西热甫。

五、迎雪麦西热甫

在冬季第一场雪后的某一天举行。同类的还有“迎春郊游麦西热甫”、“麦苗返青麦西热甫”等。

六、轮流做东麦西热甫

多在农闲时举行。由一个自然村或稍大范围的人组成，参加者轮流按自己的经济状况做东承办。一个轮流做东麦西热甫，被视为一个集体。这种麦西热甫的制度很严格，参加者的坐位，根据年龄和威望而定，并要推选出一位公正的首领。活动中进行的各种项目都要征求参加者的意见，由首领进行

安排。此种麦西热甫还兼有协商重大事宜、相互帮助的功能。无特殊原因，参加者不得任意退出活动群体，否则会被认为不礼貌、不道德而受到各种不同的惩罚。

七、邀请麦西热甫

由某人交给某一麦西热甫群体举办的麦西热甫。被邀请者有当地知名的长者、亲朋好友等，内容多是为远道而来的亲朋接风或将已长大成人的子女介绍给乡邻，请求大家接受其为麦西热甫群体成员，具有一些民族“成人节”的功能。

八、道谦麦西热甫

由在麦西热甫活动中犯规受罚者举办。

九、和解麦西热甫

由主持人将有成见的两人邀请来，当众说明结怨原因，请他们互相谅解，消除成见，以达到和解的目的。

塔里木盆地西、北缘叶尔羌河、塔里木河两岸被人们称作“刀郎地区”。这些地区地处偏僻、交通不便，与外界往来较少，城市文化和其它方面的影响很少，宗教影响也不大，特别是妇女的社会地位和权利与新疆其它地区有所不同。按照伊斯兰教的习惯，女人出门都蒙面纱，男女之间交往一般很注意避嫌，而刀郎地区的妇女，由于地理环境和生活需要，她们不得不与男人们一起参加生产劳作，同时也使她们有了能与男人们一起参加各种活动的机会。因此，这里的妇女性格开朗豪爽，不蒙面纱。这个地区的“麦西热甫”举办得最为频繁，其活动也有着与其他维吾尔族聚居区不同的特点，因而被人们称为“刀郎麦西热甫”。“刀郎麦西热甫”上的歌舞形式比较完整地保留着古老“麦西热甫”的特点——男女一起纵情歌舞。

早在《魏书·高车传》中就有着维吾尔族的先民（高车部落）俗善歌舞的记载：“男女无大小皆集会，平吉之人则歌舞作乐”。“高宗时，五部高车合聚祭天，众至数万。大会，走马杀牲，游绕歌吟，忻忻其俗称自前世以来无盛于此会”[1] 在新疆克孜尔千佛洞壁画（第 11 窟和第 38 窟）中，也保存有男女一起奏乐、歌唱的形象资料。这些记载与“刀郎麦西热甫”的表演形式有着许多相似之处。由此可见，“刀郎麦西热甫”有着久远的历史传统。

“刀郎麦西热甫”活动有专人（依给提比西，即召集人）负责组织。其中的活动和全疆各地的麦西热甫一样具有着形式多样、内容丰富的特点。这些活动大致由四大部分组成，即：

1. 在“木卡姆”等歌乐声中所进行的群众性舞蹈。
2. 各种表演性舞蹈。
3. 各种娱乐游戏。
4. 各种惩罚活动。

下文将对此四部分作分别介绍。

（一）在木卡姆等歌乐中所进行的群众舞蹈。

举行“刀郎麦西热甫”时，大家席地围坐成圈，少则几十人，多则几百人，乐手们坐在一隅。悠扬、婉转的卡龙琴奏起了《刀郎木卡姆》的序奏，一位大家公认的优秀歌手用高八度唱起舒展、辽阔、高亢的“木卡姆”散板。接着，大小手鼓一起敲响。在歌乐手伴唱（奏）下，场上的人们不约而

---

[1] 《魏书》卷一零三（列传第九十一）。

同地双双起身，进入圈内跳起“刀郎舞”。刀郎舞以两人为一组，可一男一女，也可两男两女对跳。参加者，只要一上场，中途一般不退场，直到一部《刀郎木卡姆》乐曲结束，也就是到了竞技性旋转时，体力不支者才会陆续下场。歌者不舞，舞者不歌。舞者多时，乐队只承担伴奏任务，舞者少时，部分乐队人员就会自行停止唱（奏），入圈成为舞蹈行列的一员。乐队演奏时间不受限制，曲止舞终。

每一部《刀郎木卡姆》都有五部分组成：第一部分是“木卡姆”散板序唱，唱词一般多诉说人生痛苦。这部分是纯音乐部分，舞蹈不进入。第二部分是$\frac{3}{4}$节拍的［且克脱曼］，以大大 冬 0 冬大 冬 ‖ 或 0 大冬 冬·冬 大‖ 为基本节奏型。随着清晰的鼓点和浑厚粗犷的歌声，舞者陆续进场。音乐节奏沉稳有力，舞者两人一组面对面先同时向右走斜线，再向左走斜线，做“两步一踩”的动作回原位。动作古朴有力，上身稍带悠晃。第三部分是$\frac{4}{4}$节拍的［赛乃姆］，以冬大大 冬大大 冬·大 大·大‖ 或 冬·大 0大 冬冬 大‖ 为基本节奏型。这部分节奏平稳潇洒，有益于歌词及舞蹈的表达。舞蹈动作优美，手脚动作变化较丰富，舞者先是双双左右转体，双手左右推拨，随后忽然擦肩对背快速转身，紧接退步。第四部分是$\frac{2}{4}$节拍的［赛勒克］，以冬·大 0冬大‖ 为基本节奏型。这部分节奏欢快跳跃，舞蹈者情绪渐趋热烈，队形也由两人一组变为大圆圈的集体场面，场上舞者先逆时针后顺时针，在大圆圈的基础上向前运行。第五部分是$\frac{2}{4}$或$\frac{5}{8}$节拍的［色勒利玛］，以冬 大 冬‖或 冬 大 冬 ‖ 为基本节奏型。舞者保持大圈队形，一手握拳，高举过头，小膊稍弯，各自不停地踏步旋转，以自身方向先往左转几圈，再往右转几圈，反复多次。舞技高超者，还不断变化手位。节奏愈来愈快，舞蹈也更趋激烈，情绪和气氛被推向高潮，旋转也变为比赛和竞技，场上最终仅剩一至两名被众人誉为“乌斯达”（汉语意为“能人”）的姣姣者，将舞蹈推向最高潮。

刀郎舞的动作开朗大方、粗犷矫健，从舞蹈的形态、气质来看，它都保持着不少古老生活的深刻印痕，反映出刀郎人刚毅、豪放的性格特征。刀郎人常年生活在起伏的山地、泥泞的沼泽或松软的沙海中，由此便形成了刀郎舞“脚步沉稳有力”、“膝部弯曲起伏颤动”、“踩撤步”、“踏步旋转”等动律特点。

由于刀郎各地区自然条件、风土人情各有殊异，这些地区的刀郎舞在队形及动作上也都有差别。如阿克苏地区阿瓦提县的刀郎舞与麦盖提、巴楚、莎车县的刀郎舞就不大相同。其主要区别有以下几点：

1. 阿瓦提县的舞蹈动作幅度较小；而麦盖提、巴楚、莎车等县的动作幅度较大，也比较规范。

2. 阿瓦提县的四组动作不变队形，从头至尾都在两人一组的队形上完成，而麦盖提、巴楚、莎车等县从做第三组动作“赛勒克”起，队形由两人一组变为大圆圈。

3. 阿瓦提县在做第一组三拍子的“且克脱曼”动作时，先是两人对面走斜线左右交叉换位，再面对面直线交叉换位，并且是前两步稍快；第三拍时，不做“吸腿踩步”，而是做“并步”，即“两步一并”。而麦盖提、巴楚、莎车等县在做“且克脱曼”动作时，一般不做直线交叉换位，并是前两步节奏均等，第三拍做“吸腿踩步”，即“两步一踩”。

4. 音乐节奏方面的区别：阿瓦提县每一部《刀郎木卡姆》的“且克脱曼”部分的节奏为：0大冬 冬·冬 大‖ ，而麦盖提、巴楚、莎车等县的节奏：大大冬 冬大 大 冬 ‖ 。

刀郎舞虽有固定的四组动作，但每组动作的长度却不固定，主要根据音乐的长度而定。音乐的节奏有变化时，动作跟着变；音乐的节奏不变时，一组动作就反复做。每个舞者的动作也不尽相同，尤其是手位变化，主要视个人技艺高低及情绪变化而定；技艺高者，手部动作较丰富；技艺一般者，手位变化和动作都较为单一。

关于“刀郎舞”的历史渊源，目前只能从民间传说、名称译意、生活习俗、信仰及有关民族历史的资料中追根寻源。就笔者所知，目前对刀郎舞的起源及表现内容存在着以下几种不同的说法：

1. “狩猎说”。有些学者认为：“刀郎舞蹈表现了一次狩猎过程”。“舞蹈前的散板部分是召唤各个部落的人参加狩猎；舞蹈第一部分‘且克脱曼’动作是在寻找猎物；舞蹈第二部分‘赛乃姆’是表示与野兽搏斗；第三部分‘赛勒克’是表示围猎；第四部分‘色勒利玛’是表示庆祝胜利。”① 谷苞先生还认为这种表现狩猎的内容和动作可以追溯到宋代的“射雕回鹘舞”：在宋朝的十六种队舞中，醉胡腾队“衣红锦襦，系银鞊鞢、戴毡帽”。玉兔浑蜕队“四色绣罗襦，系银带、冠玉兔冠”。射雕回鹘，“衣盘雕锦襦，系银鞊鞢，射盘雕。”（均见《宋史·音乐志》），“至今流行于新疆麦盖提县一带的“多浪舞”“还保存有许多弯弓射雕的动作”。② “狩猎说”是各种说法中被较多的学者所接受的一种。

2. “西域说”。有些学者认为：“从多郎舞的组成部分中，也不难看到一些西域古代舞蹈的遗风”，“其克脱曼”舞蹈和许多古代舞蹈一样，必然带有浓厚的宗教祭祀活动的色彩。

“其克脱曼”部分的舞蹈，“应是当年盛行于西域的祭祀祆神的驱魔之舞的遗留和演变。”“赛乃姆”和“赛乃克司”部分与维吾尔族赛乃姆民间舞蹈有许多相似之处，”“以各种旋转为基本特点的“司勒力玛”部分的舞蹈，存有明显的唐代伊兰风味的胡旋舞的遗风。”③

3. “蒙古说”。有少数学者认为：“蒙古族著名的舞蹈‘倒喇’与‘多郎舞’有密切的关系”，“比较之下倒喇舞同多郎舞两者的结构基本相同，都是两人对舞，节奏由慢到快，并且都在疾速旋转的高潮中结束”。“多郎舞来源于倒喇舞，而多郎正是倒喇一语的音转。”④

4. “综合说”。有少数学者认为：“刀郎舞”兼有蒙古舞的强悍与维吾尔舞的温秀。“都兰舞”的舞姿很简单，脚的节奏大半是维吾尔式，而手的动作则是蒙古式。⑤

为了较准确地诠阐“刀郎舞”的渊源和表现内容，笔者认真查阅了大量有关资料，做了广泛的社会调查，综合前人成果，并结合本人多年从事新疆各民族传统舞蹈挖掘、整理、研究工作，特别是本次随《刀郎木卡姆的生态与形态研究》课题组到刀郎地区再次所做的田野调查，采访了有关专家及民间艺人，对“刀郎舞”的结构、形式、内容、动作风格特色等方面进行了认真的思考和深入的分析，归纳出以下观点：

有关“刀郎舞”的渊源，笔者认为“混成说”比较客观。首先，从现存史料来看，现今的刀郎地区在历史上曾先后生活过许多古老民族，如伊兰人、月氏人、匈奴人、吐蕃人、回纥人、契丹人、吉尔吉斯人、蒙古人等。由于种种原因引起的多次民族大迁徙，使得这一地区的种族成分十分复杂。在14世纪末至16世纪末的战乱期间，许多地方的移民为避战祸都陆续迁移到塔里木河流域的荒远地带，为本地区带来了更多的民族成分。不难看出，刀郎人是一个多民族的融合体。刀郎舞蹈必然也是在许多古老民族舞蹈的基础上，不断吸收、融汇并结合刀郎人自身的生活特点，创作出来的一种具有刀郎特征的民间舞蹈。从表演形式及舞蹈动作组成上来分析，可以看出许多“刀郎地区”最为初始的文化——西域古代舞蹈的痕迹。例如，古代西域曾经有过祆教流传，而祆教以拜火为其特殊信仰。祆教的祭祀活动必要礼拜圣火，祭神驱魔，信徒们围着圣火酣歌醉舞。而直到现在，刀郎地区在夜间举行麦西热甫时，还保留着点篝火围篝火起舞的风习。刀郎舞第一组动作“且克脱曼”部分的步伐，是最典型、最独特、最有韵律的，正如前文所说的“脚步沉稳有力”，“膝部弯曲起伏颤动”，是刀郎舞独有的步伐，当为刀郎人根据自己所生存的环境而创作出的一种步伐。刀郎舞第二组“赛乃姆”和第三组“赛勒克”部分的动作与维吾尔族民间舞蹈赛乃姆同属一个范畴，而维吾尔族民间舞蹈“赛乃姆”又

① 阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，载《新疆社会科学》1983年第1期第66页；诸远亮：《漫话刀郎歌舞》，载《新疆艺术》1981年第2期及哈德尔·吾守尔《刀郎麦西热甫》，载《新疆艺术》1984年第1期。

② 见谷苞著《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》，新疆人民出版社出版1986年11月乌鲁木齐版第1版32—33页。

③ 激川：《多朗人与多朗舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981年第3辑第72－79页。

④ 胡邦铸：《倒喇与刀郎》，载《丝绸之路乐舞艺术》第324页—325页。

⑤ 帆群：《塔里木盆地人种的分布》（摘自《和平日报》1947年8月4日、11日）载《西北民族宗教资料文摘》（新疆分册）甘肃省图书馆书目参考部编，甘肃省图书馆出版，1985年4月。

是融合了许多古代西域舞蹈精华而形成的。刀郎舞中最后的“色勒利玛”部分，是以快速旋转结束的，这又和西域盛传的《胡旋舞》如出一辙。著名唐代诗人白居易在他写的《胡旋女》一诗中对胡旋舞有着这样的描述：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时”。凡亲自置身于刀郎舞海洋或亲临其境者，都会体会到对于“色勒利玛”部分的舞蹈来说，“左旋右转不知疲”是多么生动的写照！

至于“刀郎舞”的表现内容，笔者认为在民间现存的“刀郎舞”动作中很难找出“狩猎”的痕迹，更找不到蒙古舞动作的踪影，刀郎舞明显地属于自娱性民间舞蹈的范畴。刀郎地区地处戈壁、荒漠，条件十分艰苦，繁重的劳作、贫穷的生活给人们带来了无穷的痛苦。但是，不论在什么样的艰辛岁月里，生活总能够激起人们的追求和希望，人们仍然企盼能够找到藉以自慰的场所和方式。在过去文化生活相当贫乏的年代，舞蹈自然地成为人们抒发感情的最好选择及精神生活的主要寄托。人们之所以需要舞蹈，主要因为它是欢乐的，特别是跳一些土生土长的蕴含着浓烈情绪的民间舞蹈，又往往能够使人从中感到清新淳朴的生活气息，令人欢欣鼓舞。笔者有幸亲眼目睹了刀郎人跳刀郎舞时那种不知疲倦、极度欢愉的忘我陶醉的场面，只有身临其境，才能真正感到主观精神最自由的外化，情感最直接的表露。沉浸在舞蹈中的人们，几乎忘却了一切痛苦！特别使人深受感动的是，那些跳得如痴如狂的，乐曲不止不下场的人，竟大都是七八十岁的年迈老人！正如一首赞美麦西热甫诗中所描述的那样；“在这里，人的思想升华了，污染的感情受到洗濯，扭曲的灵魂得到锻冶——胆怯者，变得勇敢；颓唐者，变得振作，迷惘时，给你希望；痛苦时，给你欢乐。歌舞，就是一剂良药，能治愈精神贫血的沉疴。这里是纯真的艺术境界，有书上没有的精采美学。”①

随着人类的发展，人类意识的变化，“刀郎舞”也在不断扩大、增加着自己的功能和作用。现如今，除了主要的自娱功能外，刀郎舞和刀郎麦西热甫还起着增强社会联系、加强团结、情感交流、发展友谊、锻炼身体、庆祝丰收、鼓舞斗志、学习道德规范，深刻理解民族传统和风习、增强民族凝聚力、灌输集体主义精神等重大的社会作用。

（二）各种表演性舞蹈

麦西热甫上常见的各种表演性舞蹈可分为“持具舞”、“技巧、竞技舞”、“模拟、化妆舞”、“歌舞表演”和“歌表演”等多种。

“持具舞”即手持道具所跳的各种舞蹈，包括“萨帕依舞”、“它石舞”、“木勺舞”和杂技成份较浓的“萨玛瓦尔舞”、“油灯舞”和“顶碗、小碟舞”等。

“萨帕依舞”因男子手持维吾尔族民间常见的打击乐器萨帕依边击打边舞蹈而得名。舞蹈欢快、跳跃。可一人独舞，双人对舞或数人同舞，常见动作有“梭子步击萨帕依”、“垫步击萨帕依”等。舞至高潮时，舞者手举萨帕依，忽尔击肩，忽尔击地，加之围观者呼喊助兴，使舞蹈气氛更加热烈。

“它石”，维吾尔语，即石片。“它石舞”的表演者双手各拿两块天然石片，边击打节奏边舞蹈。舞者双手灵活多变地击打着石片，随着手指的弯直和手腕的抖动，使之发出清脆悦耳的声响，击石声和各种舞姿交相呼应，加强了气氛的渲染。舞蹈节奏明快，娱乐性极强。

“木勺”，是维吾尔族的日常生活用具，每家必备。茶饭之后可顺手捡起，边击打边舞。表演“木勺舞”时，舞者右手拿两个约15厘米长的木勺，勺背相对，勺柄尾端分别夹在食指两边，合着音乐节奏敲击手心，手背或肩、膝、胸等身体部位，使两木勺背相撞，发出木器特有的声响，舞者时而“摇头”，时而“弄目”，最具特色的是舞者盘腿坐地，边击勺边前、后、左、右颠跳移动。动作活泼、谐调，颇富艺术感染力。

上述几种持具舞与古代西域乐舞也有着千丝万缕的联系。众所周知，舞蹈与乐器相结合，边演奏边舞蹈也是西域舞蹈的主要特点之一。在克孜尔、库木吐拉、丝木赛姆等石窟残存壁画中都可以找到许多边演奏边舞蹈的资料。在这些壁画中，双人伎乐图是比较常见的，而双人伎乐图的组成人体又有

① 夏冠洲《阿！麦西来甫》，载《新疆艺术》1981年第2期第83页。

两种，一种是不持任何乐器的男女舞蹈造型；另一种则为一人弹奏乐器，一人舞蹈的男女造型。奏乐者手中所持之器，男性多为阮咸，女性多为箜篌。这两种乐器是当时龟兹地区比较流行的弹拨乐器，本身比较轻巧，演奏方便灵活，适宜边演奏边舞蹈。不难看出，萨帕依舞、它石舞、木勺舞等也是西域舞蹈传统表现形式在今天的延续、遗留和演变。

“萨玛瓦尔舞”① 是一种男子舞蹈。表演时，舞者头顶一个大茶盘，盘中央置放“萨玛瓦尔”，盘周围放四个小碗，碗内盛水，合着节拍做前走、后退、左移、右移、旋转动作，碗中的水始终不会溢出。

“油灯舞”多见于在夜间举行的麦西热甫之上。表演时，舞者头顶一平底陶碗，碗内盛清油，内置被点燃的棉花质灯芯。舞蹈开始时，场内无其它照明，仅靠油灯之光表演。日本探险家橘瑞超在20世纪初就留下过这样的记载：“当地人都能歌善舞，其舞蹈的方式也有多种，其中有一种是，把油盏顶在头上，点着火，要让火不灭，油不洒出来，还能跳得团团转。”② 这一记载与“油灯舞”表演形式完全一致。“油灯舞”动作稳健，姿态性强。

“顶碗小碟舞”维吾尔族民间也被称为“盘子舞”或“顶碗舞”，表演者多为女性。舞者头顶4至6个摞起的小碗，最上面的碗内盛有水，双手各持一小碟，手指间各夹一根筷子，用筷子随音乐节奏击打小碟起舞。也有男性艺人表演盘子舞的。表演者除了头顶碗、手拿盘、筷等道具外，嘴里还叼一根筷字，用嘴挑动筷子敲击头上的茶碗。该舞蹈动作沉稳，细腻，姿态性强，舞者做着各种动作，碗内水不溢出。技巧高超者还能做“转盘表演”，即将一大盘顶在头上，在不停的旋转中，将其转到背部、腰部、膊部、然后再转回头顶。这是一种带有杂技性的舞蹈表演。古代西域原本是杂技盛行的地方，舞蹈与杂技揉合在一起，也正是西域舞蹈典型特征。在丝木赛姆石窟画中，有着许多托花盘的舞蹈姿态。清代文人在《异域竹枝词》中也有着：“叶尔羌，以回童数人，锦川鲜花衣帽，使之触斗，回旋盘舞亦颇示可观”的记载”③。可见现今维吾尔民间仍流传的“萨玛瓦尔舞”、“油灯舞”、“顶碗、小碟舞”都应是历代西域舞蹈遗风。

为增加“刀郎麦西热甫”的气氛，经常有一些“技巧、竞技舞”出现在其活动之中。“竞技舞”主要为叼花、叼币、叼绸等。表演时，先在场地中央置放花、钱币、红绸等物，表演者一般为男子，可双人对舞，也可多人同舞，动作没有严格规范，全凭表演者临场发挥。双人表演时，往往是一人做出一个难、新的动作，对舞者就做出一个更难、更新的动作，所做动作难度越来越大，舞者各自使出自己的绝招，互不相让。围观者在旁加油助兴，在一片呐喊声中，舞者做“板腰叼花”、“前俯叼币”等高难度技巧将场地上的物品叼起或拾起。这种竞技性舞蹈是维吾尔民间广为流传的“纳孜尔库姆”(也有地区称其为“阿拉默德，嗨!”④“加根窘根儿，加加”⑤、“江波尔干”）舞蹈中的重要组成部分。

“高跷”是在“刀郎麦西热甫”上表演的另一种“技巧舞”。它由汉民族民间舞蹈演变而来，跷根及跷的绑法与汉民族大同小异，但表演者穿的都是维吾尔族服装：女的穿“艾得来斯”⑥ 裙，头戴方巾或小花帽。男的穿长“袷袢”,⑦ 带小花帽。通常是一男一女对舞，一人踩跷，一人不踩跷，手部做维吾尔族舞蹈的各种动作。由于两人高低悬殊很大，既滑稽、又幽默，别有一番情趣！也有两人都踩跷的表演。

“模拟、化妆舞”包括：“鹅舞”、“鸡舞”、“鸽舞”、“老虎舞”、“马舞”、“骆驼舞”、“狮子舞”和“变高矮”等，表演形式各不相同。

“鹅舞”的表演者为两名男子，其中一人扮鹅，一人扮鹅的主人。表演时，扮鹅者翻披皮袄，右

① 萨玛瓦尔：维吾尔、乌孜别克等民族民间喜爱使用的金属质茶炊。形体较庞大，下方有空间用以点火加热。

② 见〔日〕大谷光瑞寿著：《丝路探险记》（章莹译）第212页，新疆人民出版社1998年版。

③ 见《异域竹枝词》。

④ “阿拉默得！嗨”维吾尔语音译，意为“拿不到呀，嗨嗨！”

⑤ “加根儿窘根儿，加加！”维吾尔语，意为“模仿钢球相撞声”，在此形容“强将相逢，各显身手。”

⑥ 维吾尔族、乌孜别克族妇女喜欢的一种绸质料裙。

⑦ “袷袢”，维吾尔族所穿的对襟长袍。

手插进皮袖筒内，把臂部弯曲成鹅头状，再用一条红布条扎起袖口做鹅嘴，按音乐及伴唱的节奏，双腿深蹲，缓缓起舞，动作以绕场走动为主，脚下多为“单步”，基本上是一拍一步。表演过程中，穿插观众与鹅对话的内容，此时，乐曲、伴唱均停止，观众可随意说贬义或赞美鹅的词语，当鹅听到贬义词时，立刻扑上去啄丑化它的人，反之鹅则对赞美它的人躬身施礼以表谢意。鹅与其主人，不时一起欢快舞蹈。鹅常做一些“寻食”、“理毛”、“摆头”、“小憩”等动作。鹅主人多以维吾尔族民间舞蹈动作语汇即兴表演，节拍为$\frac{2}{4}$拍，表演风趣活泼。也有些地区的“鹅舞”仅为单人表演，动作同上文“鹅”的扮演者。

“鸡舞”有两种表演形式式：第一种为三人舞：由两男一女表演。三人穿戴特制的鸡冠、鹰头帽子与服饰，表演母鸡保护小鸡不让老鹰叼走的故事情节。表演时，先由扮鸡的舞者合乐出场，模拟鸡“弄食”、“喂小鸡”等动作。接着老鹰上场，做企图捉小鸡的动作，多用“俯冲”、“转跳”等。步法常用“跳跃步”。经过鸡与鹰的殊死搏斗，终于赶走了老鹰，保护了小鸡，鸡常以“展翅”、“抖翅”、“拍翅”等各种模拟性表演为主，步法多用“碎步”、“单步”、节拍为$\frac{2}{4}$拍。第二种为双人舞：由两名男子表演，其中一人扮公鸡，一人扮母鸡，表演者不穿戴鸡的服饰。主要模拟公鸡追逐、引逗母鸡和两鸡相互戏闹等内容。公鸡步法多用“小碎步”，动作多用“展翅”，不时发出“啼鸣声”，母鸡多用“单步”，或前走或后退。伴奏采用当地民间乐曲。

“鸽子舞”由两人表演，男女不限，一人扮雄鸽，一人扮雌鸽，动作主要是模仿鸽子展翅、抖翅、理羽、盘旋、俯冲等，表现了两鸽互相呼唤，相随飞翔，一同寻食等内容，步法以“单步”、“碎步”为主。用当地民间乐曲伴奏。

“老虎舞”由三名男子表演，不穿虎装。其中一人扮演逗虎者，两人扮老虎。舞者每人嘴中叼一朵小花，逗虎者双手持一块红色大方巾。两只老虎的扮演者，每人双手各持一块红色小方巾，三人时而一起上、下、左、右抖动绸巾，时而各自做着动作：逗虎者做一些引逗动作，扮虎者做一些模拟虎的动作。步法多用“小跳步”，伴奏采用当地维吾尔民间乐曲或仅用打击乐器，鼓点节奏欢快、跳跃。

“马舞”有两种表演形式：第一种由单人表演。表演者为男性，腰间系特制的马形道具，边歌边舞。动作模拟马的走、跑、跳、闪、转、撂蹄子等。用民间乐曲伴奏，乐队除伴奏外，还担任伴唱。舞者在伴奏、伴唱声中，不时做用手捋胡须，轻晃头的动作，以示喜悦心情，并不时高声呼喊，以增加气氛。

第二种表演形式由四名男子表演。其中两人扮马，一人扮引马人，一人扮骑马者。扮演马者一前一后背靠背向前弓身站立，用一块线毯将两人全身遮盖住，主要步法为“单步”，在音乐伴唱声中，马缓步迈进。骑马者不做动作。引马人时而“单踏步”或“小踏步”走在马前，时而向前走两步，原地踏两步，合节拍双手有力地向前甩动。一段舞蹈后，音乐、伴唱止，骑马者单独高声领唱几句，引马人偶尔和一声。唱词内容多为诉说游动职业者的艰辛经历。乐曲多采用当地民间音乐。

“骆驼舞”有两种表演形式：一种由四名男子表演，其中两人翻穿皮袄、裤扮骆驼形象，一人扮演牵驼人，一人扮骑者。扮骆驼者的两人同一方向前后排立，肩扛两根木棍，木棍中间固定两根横档，前端固定一把大镰刀，将镰刀从皮大衣袖子中穿出，包成骆驼头形状，然后用两件皮大衣连人带棍从头到脚盖下来。扮骑驼者头缠“撒兰”（维吾尔男子头上缠的一种布带），身穿“袷袢”。扮骑者的往往是男扮女装（有时也有女子扮演的），骑在木棍上。维吾尔族民间乐队担任伴奏，伴唱。骆驼扮演者随着音乐两拍一步向前迈步。牵驼者一手牵驼，一手做赶驼动作，并不时说一些风趣的话引观众发笑，还可指挥骆驼“跪地”、“起立”等。骑者一般按音乐节奏即兴做一些简单的动作，如双手“搭凉棚”或“高举摆动”或双手“叉腰动肩”等。

另一种也由四名男子表演，但骑者不做男扮女装，表演过程中穿插骑者的说、唱。除乐队伴奏伴唱外，往往是骑者领唱一句，牵驼人和一声。唱词多以逗乐为主。牵驼人动作较丰富，以赛乃姆舞蹈语汇为主，即兴发挥，步法常用“单步”、“小蹉步”、“点转步”等。“骆驼舞”稳健、幽默，深受人们喜爱。

现存于维吾尔民间的“狮子舞”共有三种表演形式。第一种形式由两名男子表演，舞者头戴特制的狮头，翻穿染制的彩色皮袄、裤，装扮成狮子的形象，合着鼓点来回或绕圈走动。有时做一些表现狮子神态和习性的基本动作，如“搔痒”、“舐毛”、“抖毛”或“蹦跳”等。音乐采用当地维吾尔族民间乐曲，无固定曲调。由于是两人饰演一头狮子，因此动作默契配合显得尤为重要。

第二种不穿狮装，由女子单人表演。舞者双手各持一块小红绸巾，合着鼓点双手上、下、左、右抖动，脚下多以“小跳步”为主，偶尔也有模仿狮子“舐毛”等动作。

第三种形式为一男子徒手表演，不穿狮装。舞者双臂曲肘，手心向外举至面前，手指做抓挠状，并不时模仿狮子“搔痒”、“抖毛”、“蹭痒”、“打滚”、“猛朴”等动作。面部做各种滑稽怪相，引逗观者发笑，表演活泼、有趣。乐队由若干对铁鼓和一支唢呐组成。鼓点和汉族秧歌相近，唢呐吹奏当地维吾尔族民间乐曲。热情洋溢的唢呐声与豪放有力的铁鼓声浑为一体，使舞蹈气氛更为欢快、热烈。

关于狮子舞，旧时在新疆库尔勒地区尉犁县有过这样的传说：“过去库尔勒地区尉犁县的维吾尔族与迁来的刀郎人一般不通婚，如果非通婚的话，就由男女双方各选一代表进行‘斗狮舞’的表演竞赛，如果男方代表赢了女方代表，婚姻可成，反之不能通婚。”“斗狮舞”多以跳跃、猛朴、翻筋斗等动作为主。据说当时的舞者是戴面具表演，但此风俗与戴面具的舞法至今都已失传。

“变高矮”由一男子表演。用维吾尔民间乐曲伴奏，乐队担任伴唱。唱词内容大意为：“一会儿变高，一会儿变矮”。舞者身披羊皮大衣，将头蒙起。手中拿一长木棍，藏于皮衣中，根据音乐节奏及唱词，忽儿用木棍将皮大衣撑起，忽儿将木棍收回，变戏法似的将人一会变高大，一会变矮小，这种表演能起到引逗观者发笑的作用。

这类模拟和化妆舞显然和“西域戏弄”有着渊源关系。从史料及石窟壁画、出土文物所反映的情况来看，各类“戏弄”在早期西域非常流行，如《代面》、《钵头》、《弄白马》、《五方狮子》、《弄假妇人》、《浑脱》等。唐代僧人慧琳所撰的《一切经音义》卷四十一中载：“苏幕遮，西戎胡语也，正云飒磨遮，此戏本出西域龟兹国，至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或象鬼神，假作种种面具形状。”①

《酉阳杂俎》前集卷四也有记载：“婆罗遮”，“并服狗头猴面，男女无昼夜歌舞。”② 1903年日本大谷光瑞探险队在库车苏巴什古寺（昭怙厘佛寺）挖出的一具精致的舍利盒（盛骨灰的容顺），盒周围绘有一幅乐舞图，……六个舞蹈者及两个持棍独舞者，均头戴各式假面具，……两个持棍独舞中，前一个面孔颇似猴子，后一个头部画面模糊，但仍可能是竖耳猴面。这二人都拖着长尾巴，显然装扮的是动物形象。③ 在吐鲁番阿斯塔那336号墓的出土文物中，也可以见到栩栩如生的“马舞”、“狮子舞”形象。④“狮子舞”在唐代被列入《龟兹部》⑤ 之中，在西域一度极为流行。唐代诗人白居易在《西凉伎》诗中描绘道：“西凉伎，假面胡人假狮子。刻木为头丝作尾，金镀眼睛银帖齿。奋迅毛衣摆双耳，”可见至迟到唐代，《狮子舞》已经流传到了内地。据纪昀撰《乌鲁木齐杂记》卷六记载：清朝乾隆年间“孤木地屯（即古牧地)⑥ 与昌吉屯以舞狮相赛，不相上下也。昌吉人舞酣之际，喷出红笺五六尺，全书‘天下太平’，随风飞舞，群众喧观，遂擅胜。”⑦ 1941年库车庆祝新桥落成时群众歌舞活动中不仅有狮子舞，还可见到一位身穿袷袢、头戴面具的舞者的身影。⑧ 凡此种种，说明西域“戏弄”既东传中土，对中华民族的舞蹈艺术产生了重大的影响，在塔里木盆地四缘各块绿洲上也留有它的余绪。

---

① 转引霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》一文，载《新疆艺术》1984年第1期第1—2页。

② 转引霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》一文，载《新疆艺术》1984年第1期第1—2页。

③ 转引霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》一文，载《新疆艺术》1984年第1期第1—2页。

④ 见《中国音乐文物大系·新疆卷》第204-205页。大象出版社1996年郑州版。

⑤ 见段安节《乐府杂录》。

⑥ 古牧地：今米泉一带。

⑦ 转引《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》一书第122页，谷苞著，新疆人民出版社1986年11月出版。

⑧ 见《往事回眸》一书。“龟兹古渡”，大桥之一，赵琦摄影并撰文。新疆美术摄影出版社1996月乌鲁木齐版。

“莱派尔”和“埃提西希”均是常见于“麦西热甫”上的另一种表演性舞蹈。此两者均为维吾尔语的音译，“莱派尔”意为“歌舞表演”，“埃提西希”意为“歌表演”，两者均可由单人或双人进行表演。

“莱派尔”是一种极富地方色彩和民族情调的传统民间歌舞形式，分为男、女单人表演，一男一女、两男、两女双人表演等几种形式，以一男一女表演最为多见。它集说、唱、舞于一身，载歌载舞，风趣幽默。其动作没有固定程式，皆由演员随唱词内容即兴舞蹈。道白时，多按词意模拟日常生活动作或合节拍做辅助性手势。唱词内容一般多为对真挚爱情的赞颂，对幸福生活的向往，对社会上一切美好事物的赞扬和对不良现象的揭露与批评。

“埃提西希”以说、唱及滑稽表演为主，根据夸张的词句伴以少量的舞蹈动作，表演者常穿奇特服饰，戴古怪帽子，富有喜剧色彩，起到增加欢快、愉悦气氛的作用，深受大众欢迎。

（三）各种娱乐游戏

刀郎麦西热甫活动中经常穿插一些娱乐游戏活动，包括：敬茶、抽鞭、联句、猜谜、对诗及各种模仿游戏。在游戏中比较受欢迎且有一定难度的当属“敬茶”和“抽鞭”。

在敬茶游戏中，敬茶者将盛水的小碗托在手中，有的一手托两个小碗，有的两手同时各托一个小碗，由里向外转腕，但碗里的水不能洒出，这种表演形式早在古代西域就已有流行。在克孜尔石窟壁画中托碗舞伎乐图较常见，特别是在135窟，可见一托碗舞蹈伎乐图，从舞者上可以明显感到转碗的动态，与现今敬茶表演十分相似。由此可见，敬茶表演也是古西域流行的碗舞的遗留和演变。有些时候，敬茶游戏和联句对诗游戏一起进行。这种情况多在男女青年之间展开，当敬茶者转碗后，唱一首或联一句能表达友好感情或爱情的民歌或诗句，然后将碗交给心里喜爱的另一个人，接碗者也要回唱一首民歌或联一句诗句方可接碗。这种敬茶、联句游戏，需要表演者有娴熟的转碗技巧和对答如流应变能力。如果谁将碗里的水洒出，那将要受到善意的“惩罚”。

“抽鞭”是一种锻炼人们敏捷、机灵的戏剧性娱乐形式。“鞭子”用布腰带拧成，游戏开始时，一人拿鞭子，邀请另一人，表示友好“挑战”，两人双双走至场中，躬身施礼。按规定，两人要同时旋转，并同时停止。如果被邀请人不能迅速对应，持鞭人即可用“鞭”抽打对方；被邀请人如反应迟钝，时机掌握不好，就会挨打。持鞭人抽打上对方后，就算胜利了，在一片笑声中，将“鞭子”交给挨打者，由挨打者再去邀请另一个人，游戏重复进行。

（四）各种惩罚活动。

由于参加麦西热甫的人数很多，时间又要持续四、五小时，有时甚至通宵达旦才尽兴而归，因而在这种活动时必须要有严格的纪律。若有人破坏秩序如调戏妇女等等，就要受到应得的惩罚。惩罚办法有“烤包子”、“灌面肺”、“榨油”、“结疙瘩”、“照相”、“娶两个老婆”等。

“烤包子”是将被惩罚者上衣脱掉，光着的上身被当做“馕坑”，烤包子的人按烤包子的程序在“馕坑”上做“贴包子”、“撒水”、“打包子”、“取包子”等动作。为了达到惩罚的目的，烤包子的人有意在被惩罚者的身上把烤包子的动作做得很夸张，如连拍、带拧，引起受惩罚人的大呼小叫和众人的哄笑。

“照相”是让被惩罚者光着上身，在他身上洒上凉水，然后让他贴在墙上，留下影子。这种惩罚一般多安排在冬天，目的在于让被惩罚者记住教训。

“娶两个老婆”多用作惩罚调戏妇女者。此时，在受惩罚者两边由两位男青年扮为他的“老婆”，并向他表达“爱情”：如其中一个揪被惩罚者的左耳朵，表达“爱情”；另一个则立即去揪他的右耳朵，也向他表示“爱情”，两个“老婆”互相争夺着“男人”。围观者看到被惩罚人的狼狈相开怀大笑，这种惩罚既滑稽又能使违纪者丢尽脸面。现时，这种惩罚活动已成为一种表演，深受观者欢迎。它起到了将麦西热甫的气氛推向高潮的作用。

以上所介绍的在刀郎麦西热甫活动中的四部分内容，除演唱木卡姆和跳刀郎舞是每次麦西热甫活动中都必不可缺的以外，其它无论是表演性舞蹈还是娱乐、游戏及惩罚部分，不一定在每一次麦西热

甫上都能见到。这主要要视麦西热甫的规模大小、时间长短而定，规模大、时间长的，内容就体现得充分，反之就体现得较为单一。

“刀郎麦西热甫”中的一轮歌舞以唱一部“刀郎木卡姆”为限，曲止舞终。每当唱完一部《刀郎木卡姆》后，演奏（唱）及舞者们要稍作片刻休息，然后再从另一部《刀郎木卡姆》的“木凯迪曼”重新唱奏，第二轮歌舞又起。这样几经反复之后，麦西热甫便可进入娱乐游戏及节目表演部分。这种安排既可使演奏（唱）及舞者们得以小憩，又可使活动气氛更加高涨，使参加者尽兴。

举办“刀郎麦西热甫”，唱“刀郎木卡姆”，跳“刀郎舞”至今仍然是刀郎地区不可缺少的文化活动。那里的人民，无论是刀郎人，还是别的民族的人们，对“刀郎麦西热甫”都情有独钟。“刀郎麦西热甫”之所以能世代流传，经久不衰，是因为群众既是它的创造者、参与者、表演者，同时又是它的欣赏者、喜爱者。植根于人民生活沃壤中的“刀郎麦西热甫”，它那震撼人心的艺术魅力和顽强的生命力将与人民永存。

参考文著

谷苞：《古代新疆的音乐舞蹈与古代社会》，新疆人民出版社 1986 年 11 月版。

霍旭初：《龟兹艺术研究》，新疆人民出版社 1994 年 7 月版。

杜亚雄、周吉：《丝绸之路的音乐文化》，民族出版社 1997 年 6 月版。

论文集《丝绸之路乐舞艺术》《新疆艺术》编辑部编，新疆人民出版社 1985 年 9 月版。

刘志霄：《维吾尔族历史》，民族出版社 1985 年 8 月版。

激川：《龟兹舞蹈兴衰》，载《舞蹈论丛》1983 年第 4 辑。

阿不都秀库尔·吐尔地：《人民的艺术学校——麦西热甫》，载《新疆社会科学》1983 年第 1 期。

激川：《多郎人与多郎舞蹈》，载《舞蹈论丛》1981 年第 3 辑。

帆群：《塔里木盆地人种的分布》，载《西北民族宗教史料文摘·新疆分册》，甘肃省图书馆出版。

周吉：《刀郎木卡姆的生态与形态研究》。

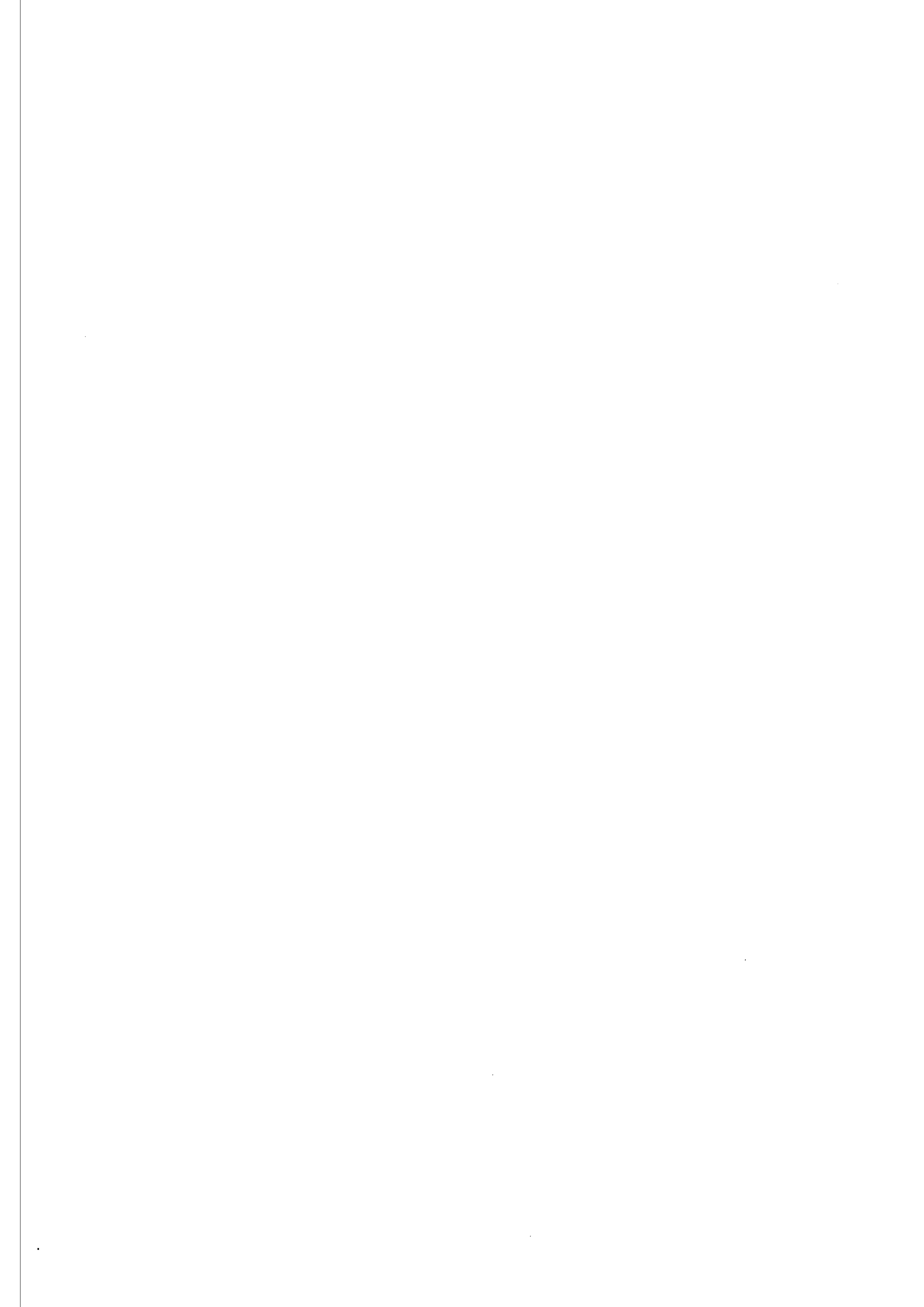
《中国民族民间文学歌谣集成·阿瓦提县卷》。

《中国音乐文物大系·新疆卷》，大象出版社 1996 年郑州版。
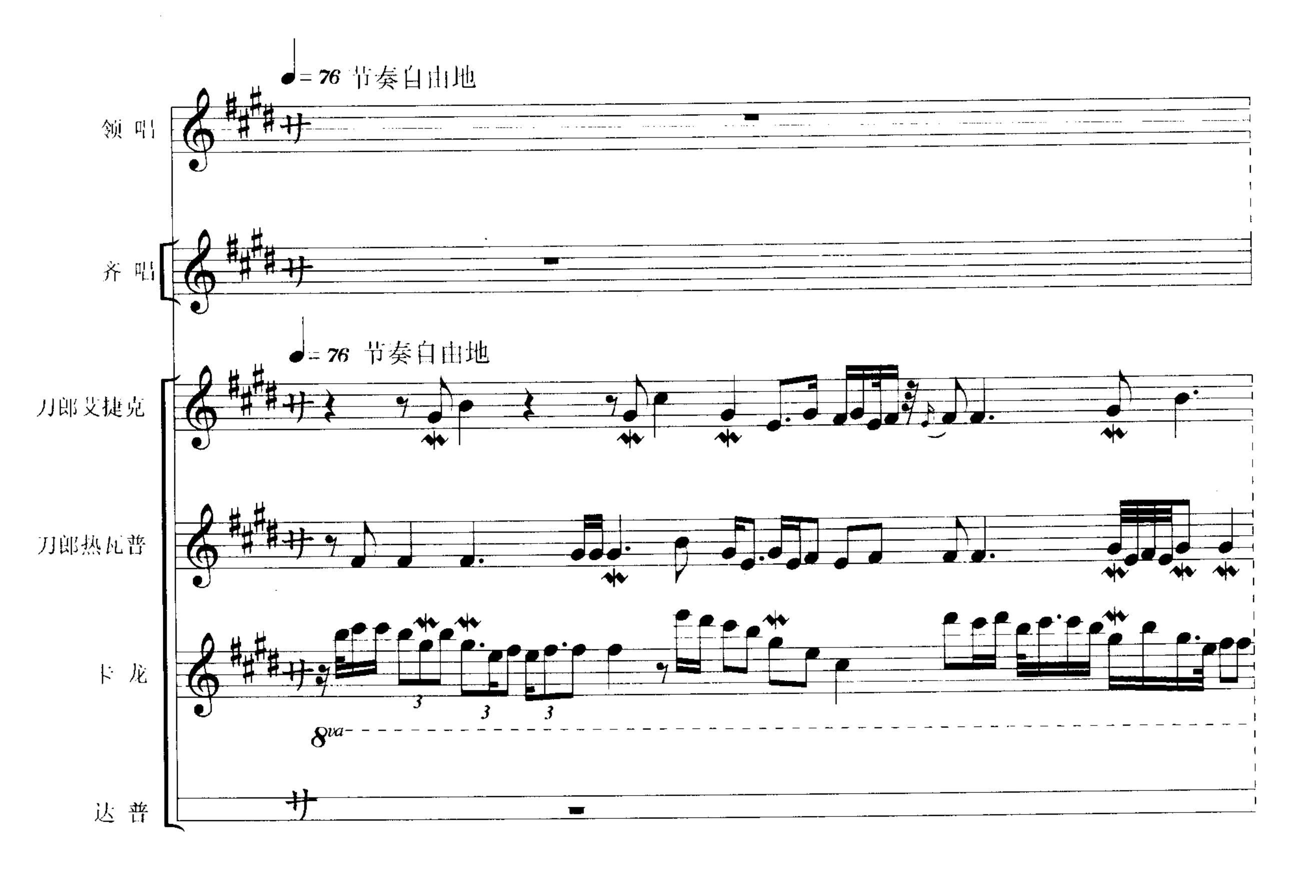
《龟兹古渡大桥》，载《往事回眸》第一辑，新疆美术摄影出版社 1999 年 8 月乌鲁木齐版。

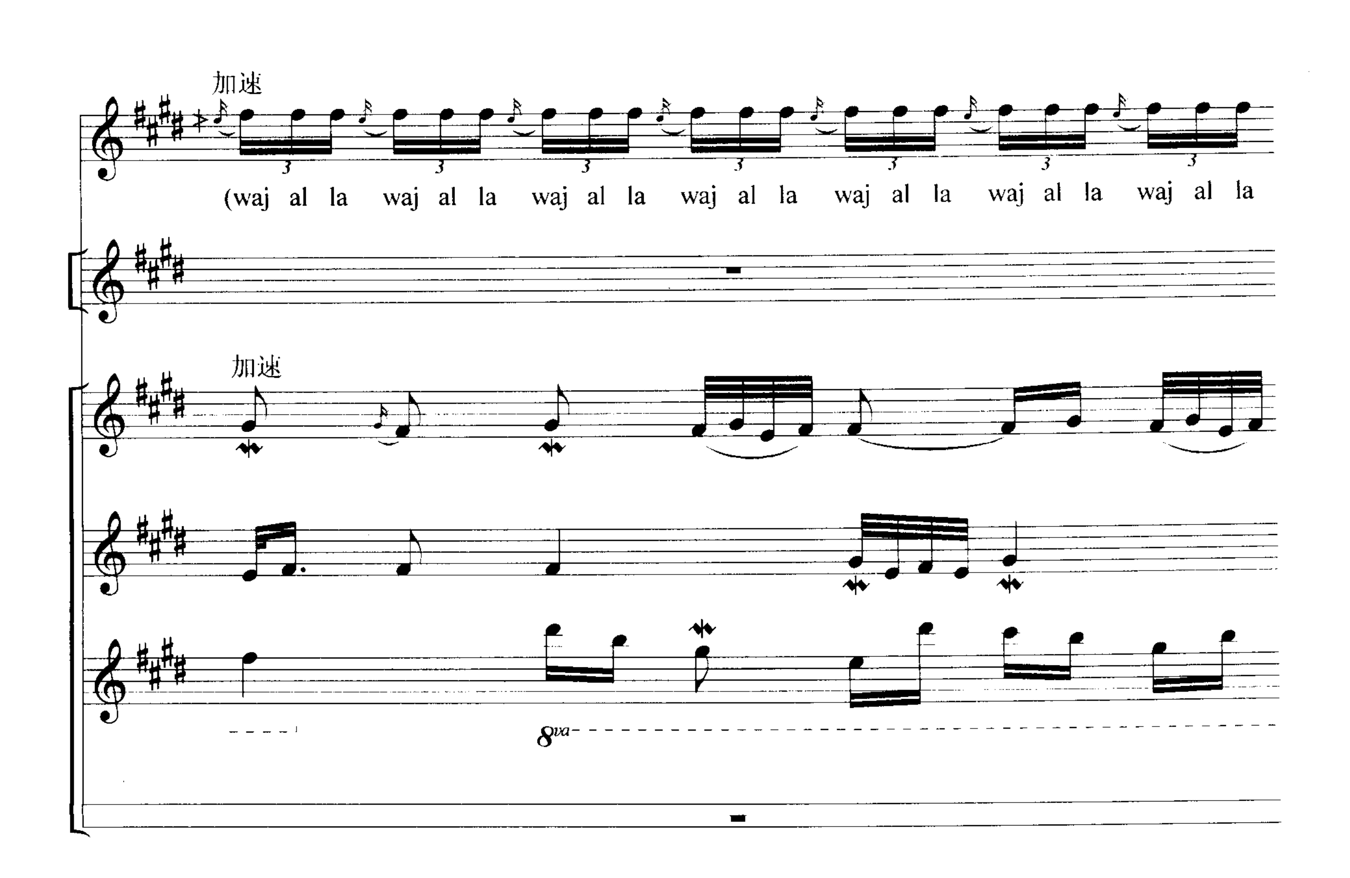
诸远亮：《漫话刀郎歌舞》，载《新疆艺术》1981 年第 2 期。

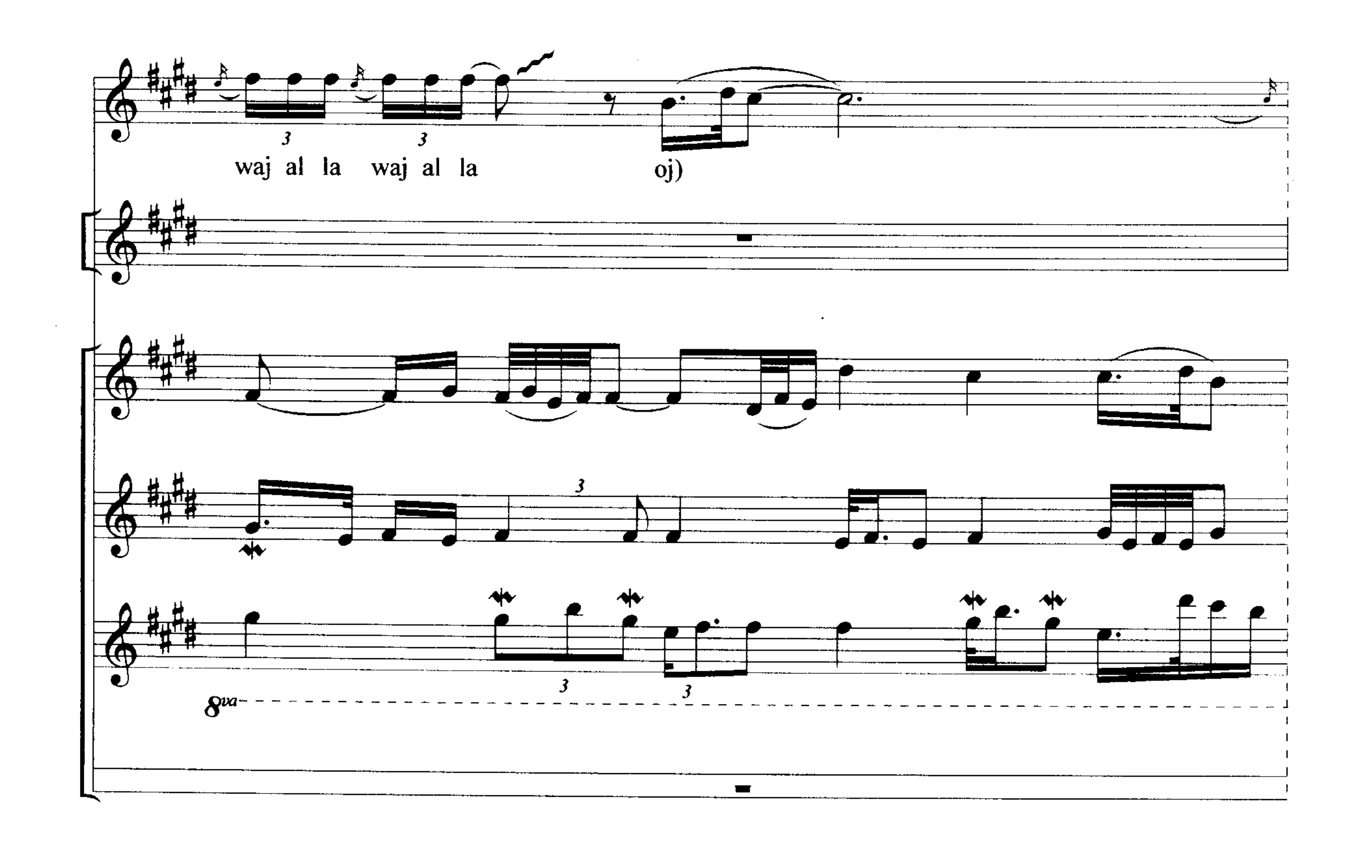
乐　谱
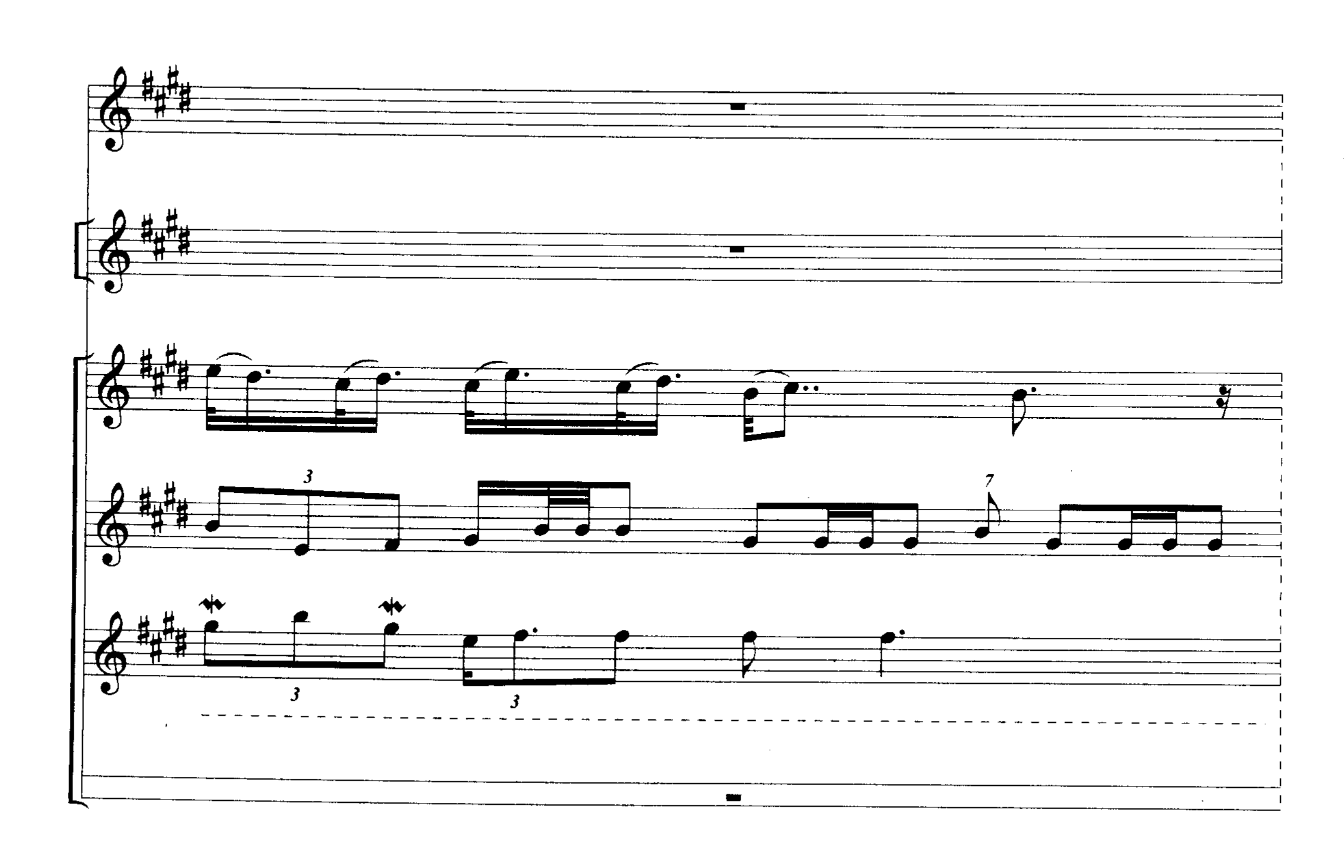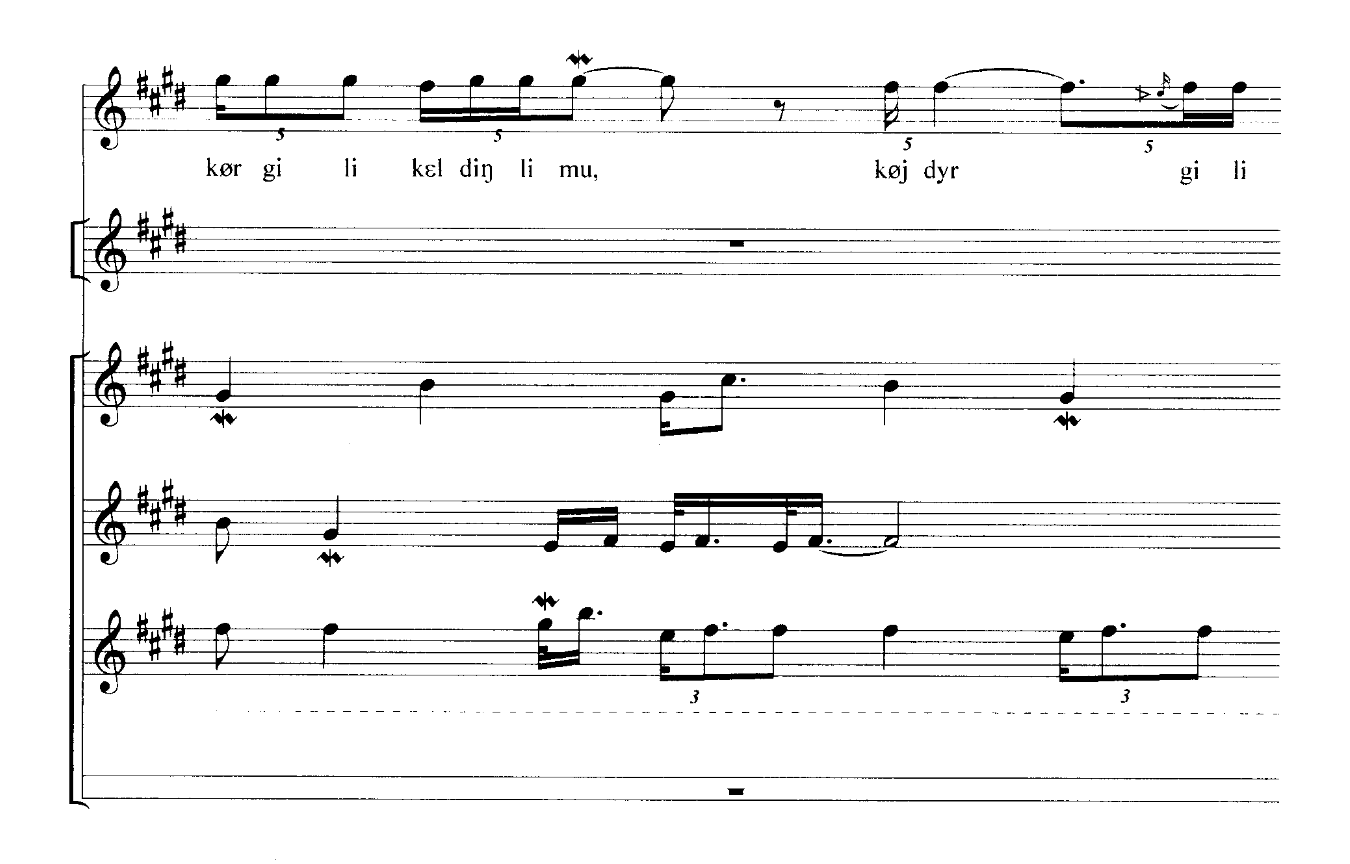


麦盖提巴希巴亚宛木卡姆
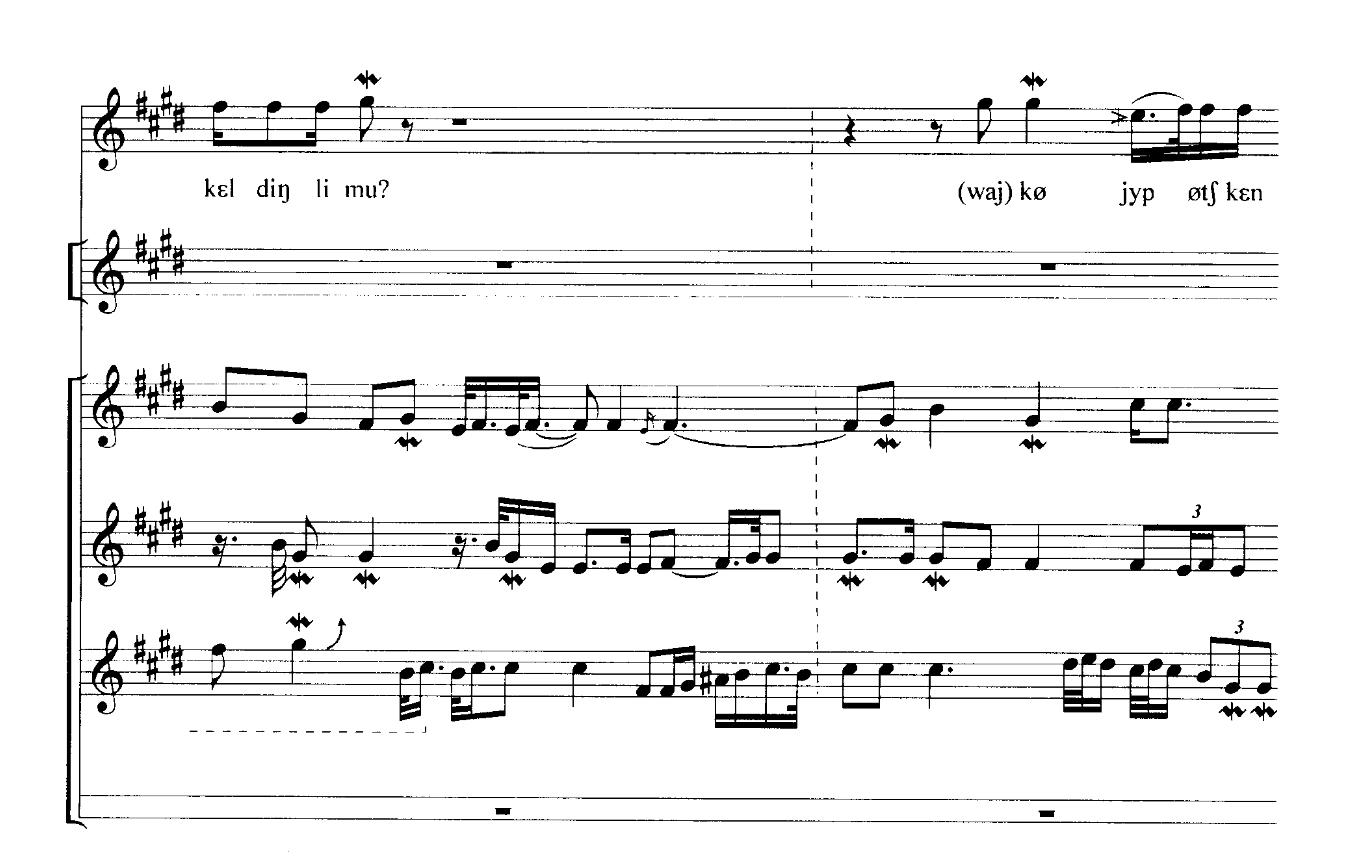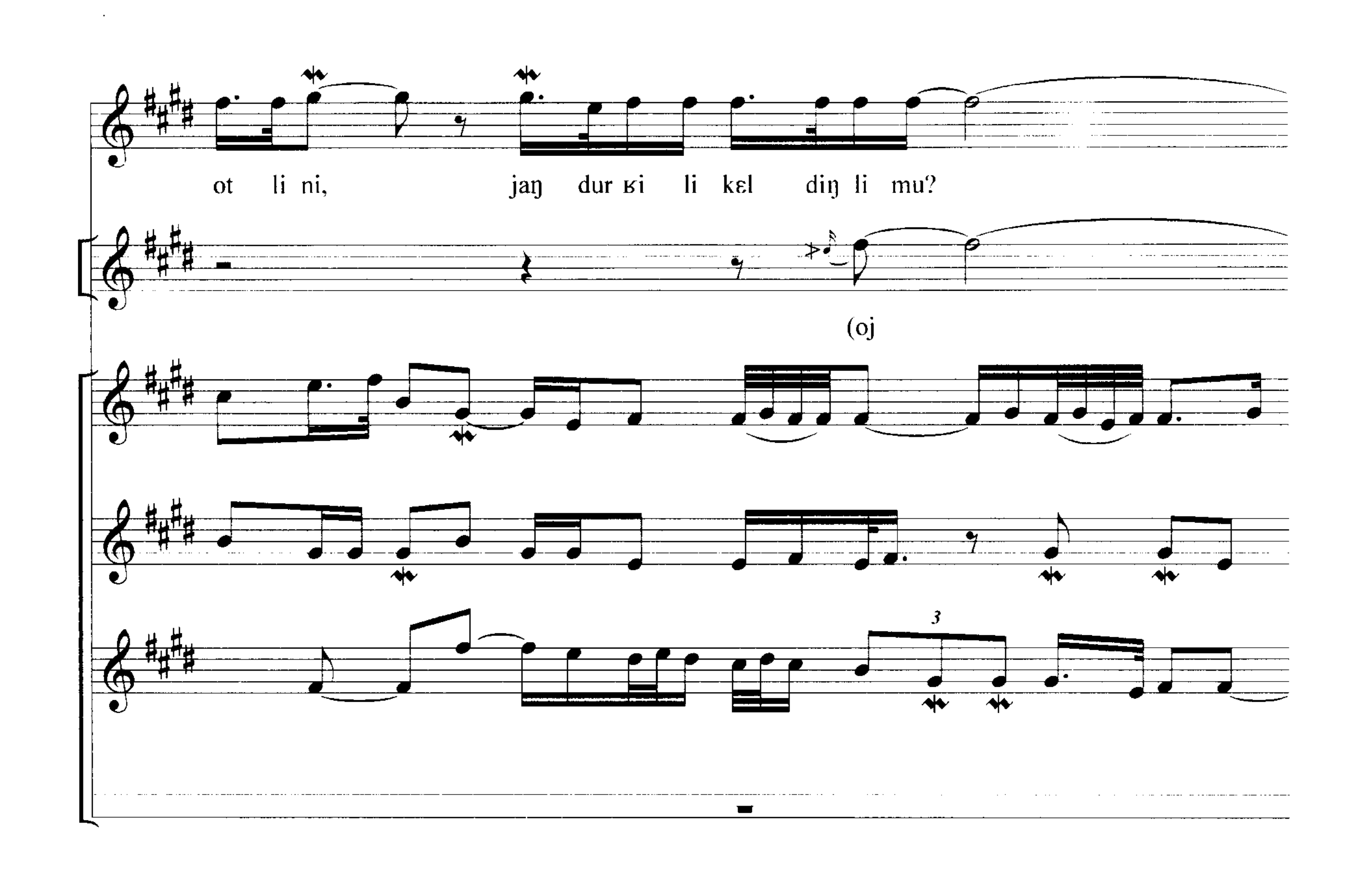




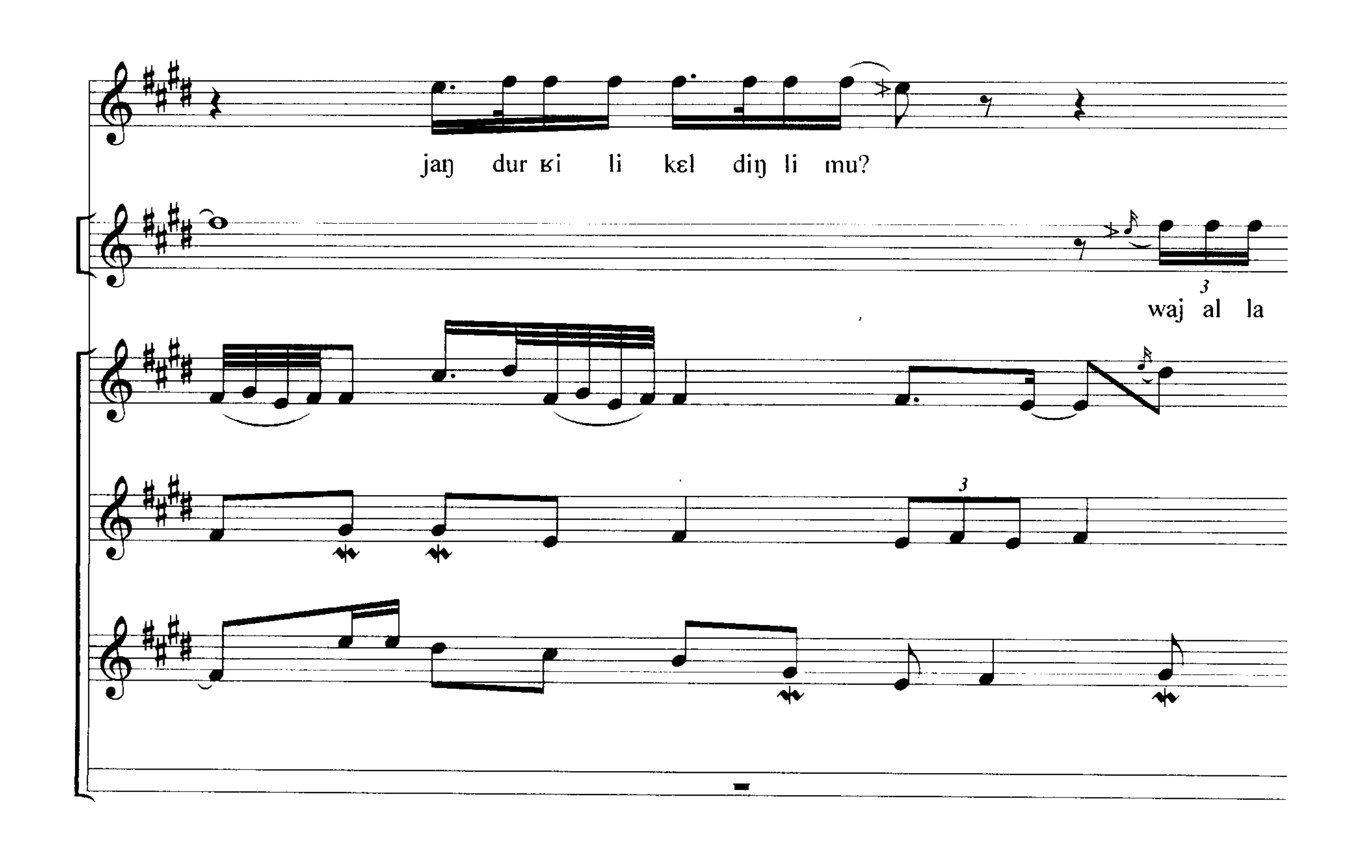

waj al la waj al la
oj)

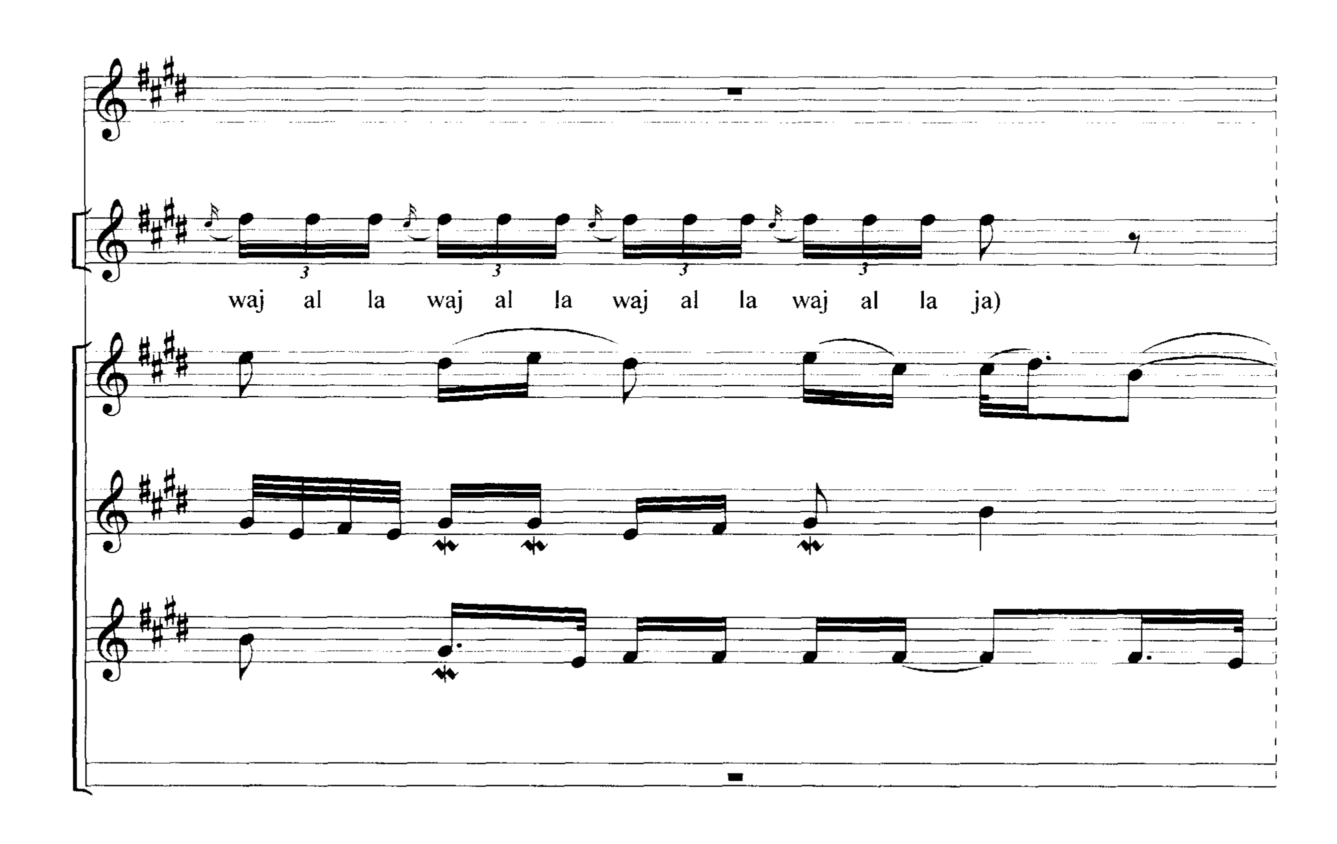


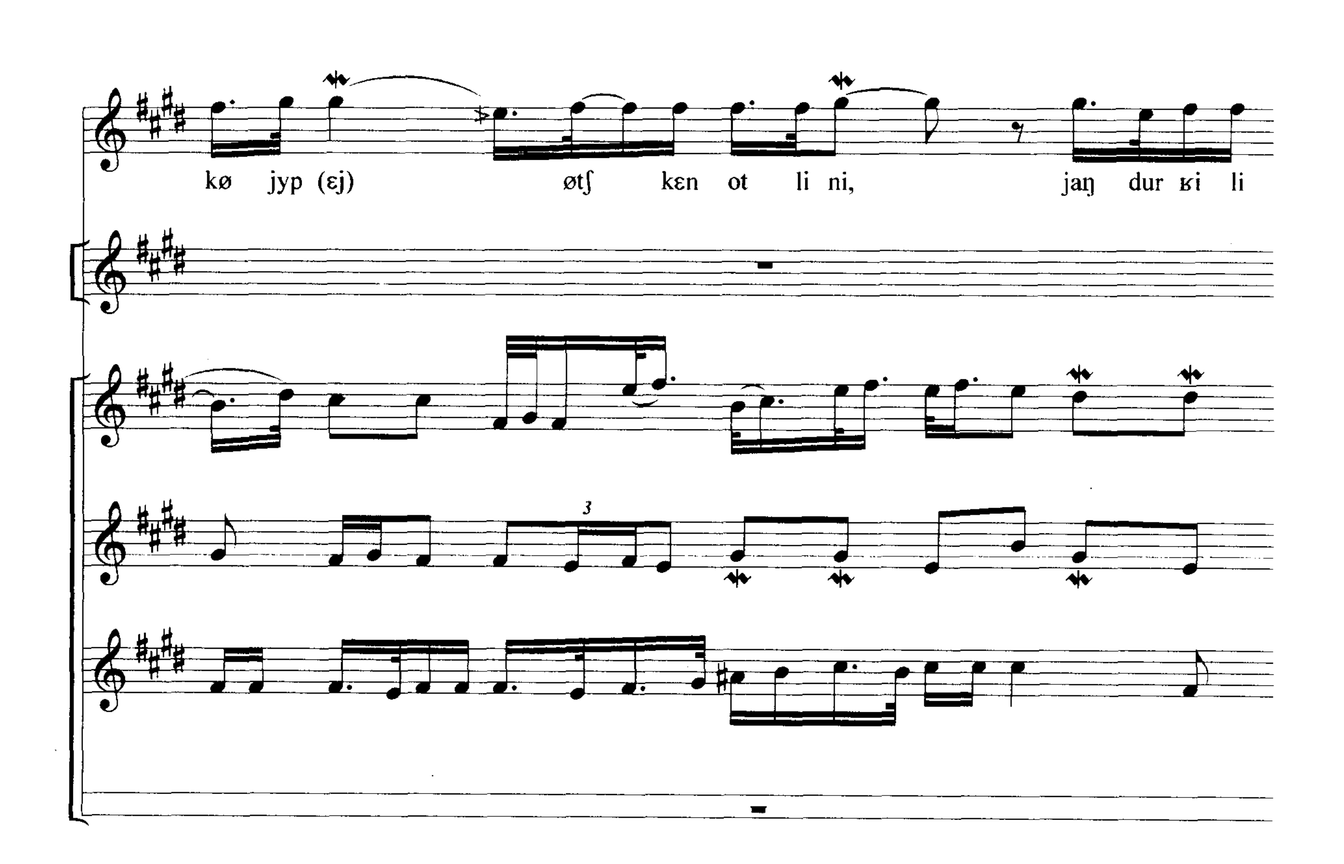

kør gi li kɛl diŋ li mu, køj dyr gi li
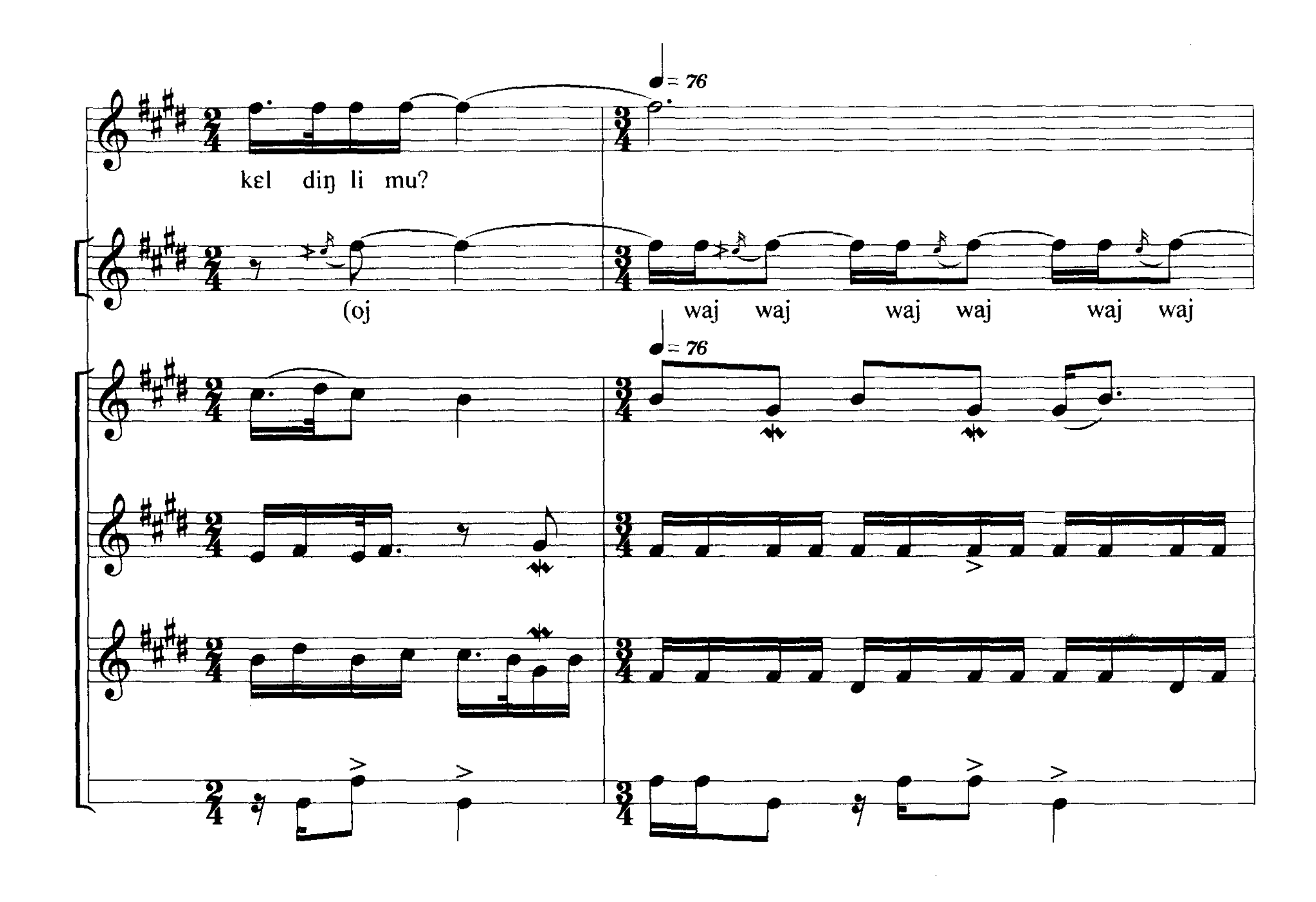

kɛl diŋ li mu? (waj) kø jyp øtʃ kɛn

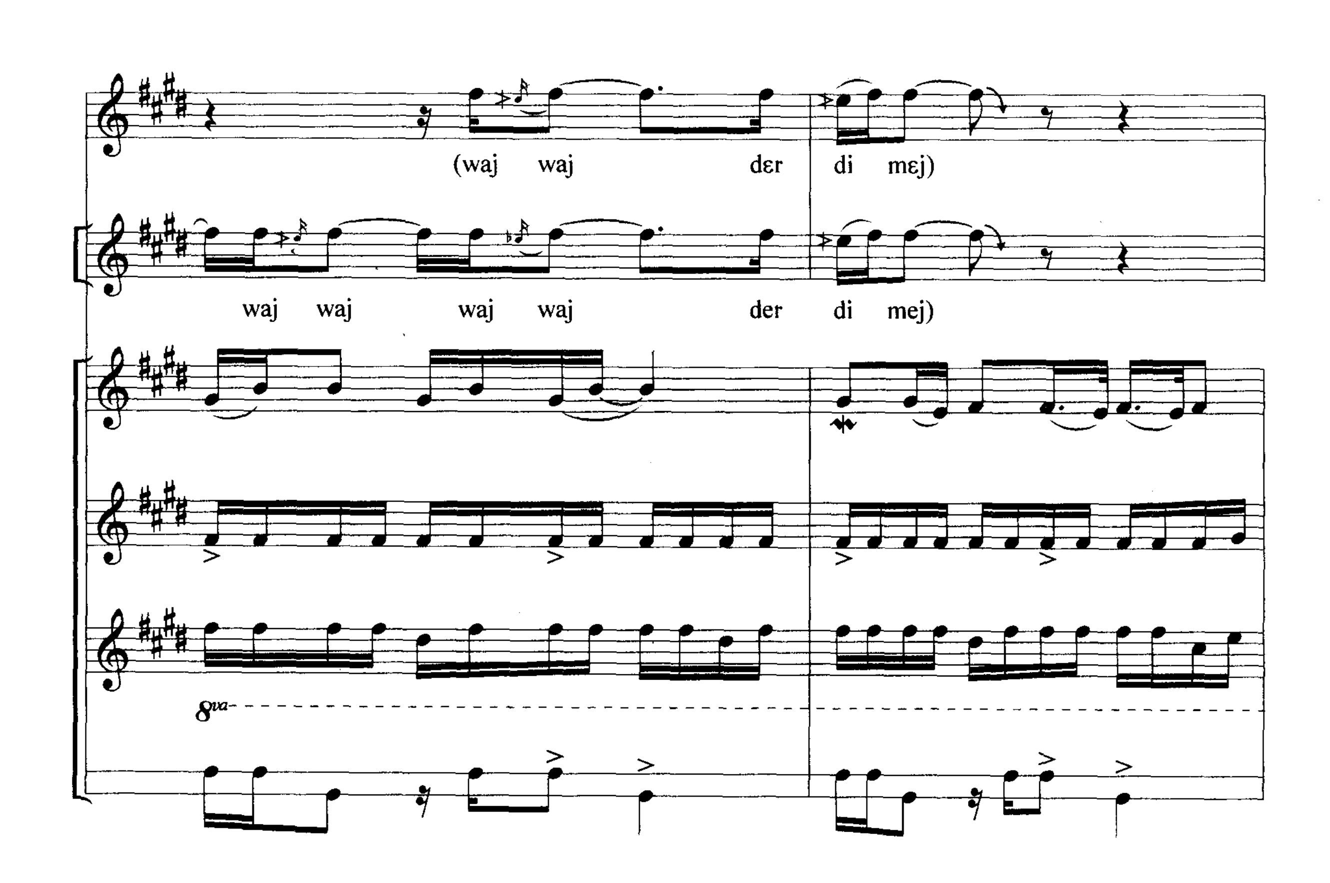

ot li ni, jaŋ dur ʁi li kɛl diŋ li mu?
(oj
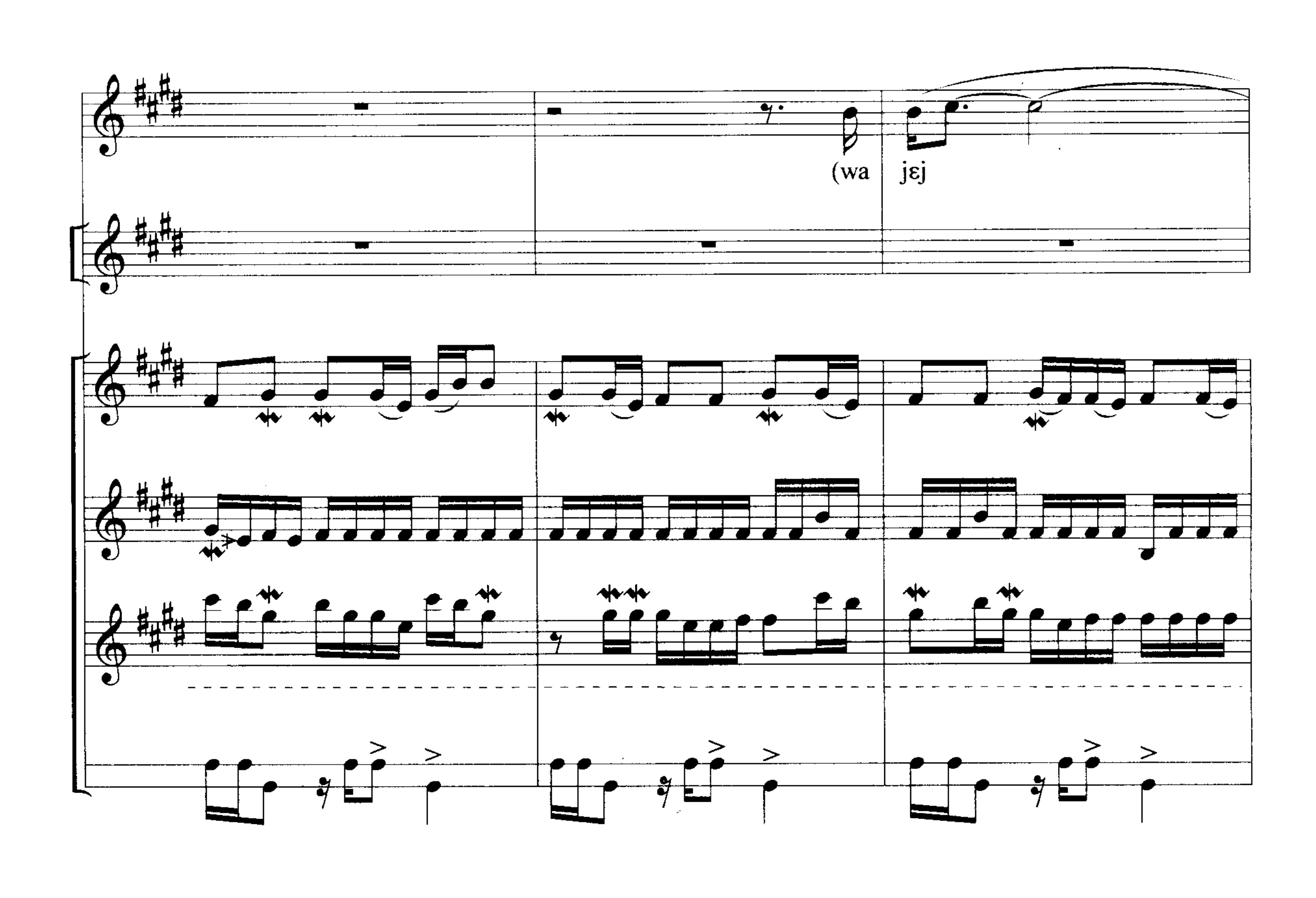

jaŋ dur ʁi li kɛl diŋ li mu?
waj al la
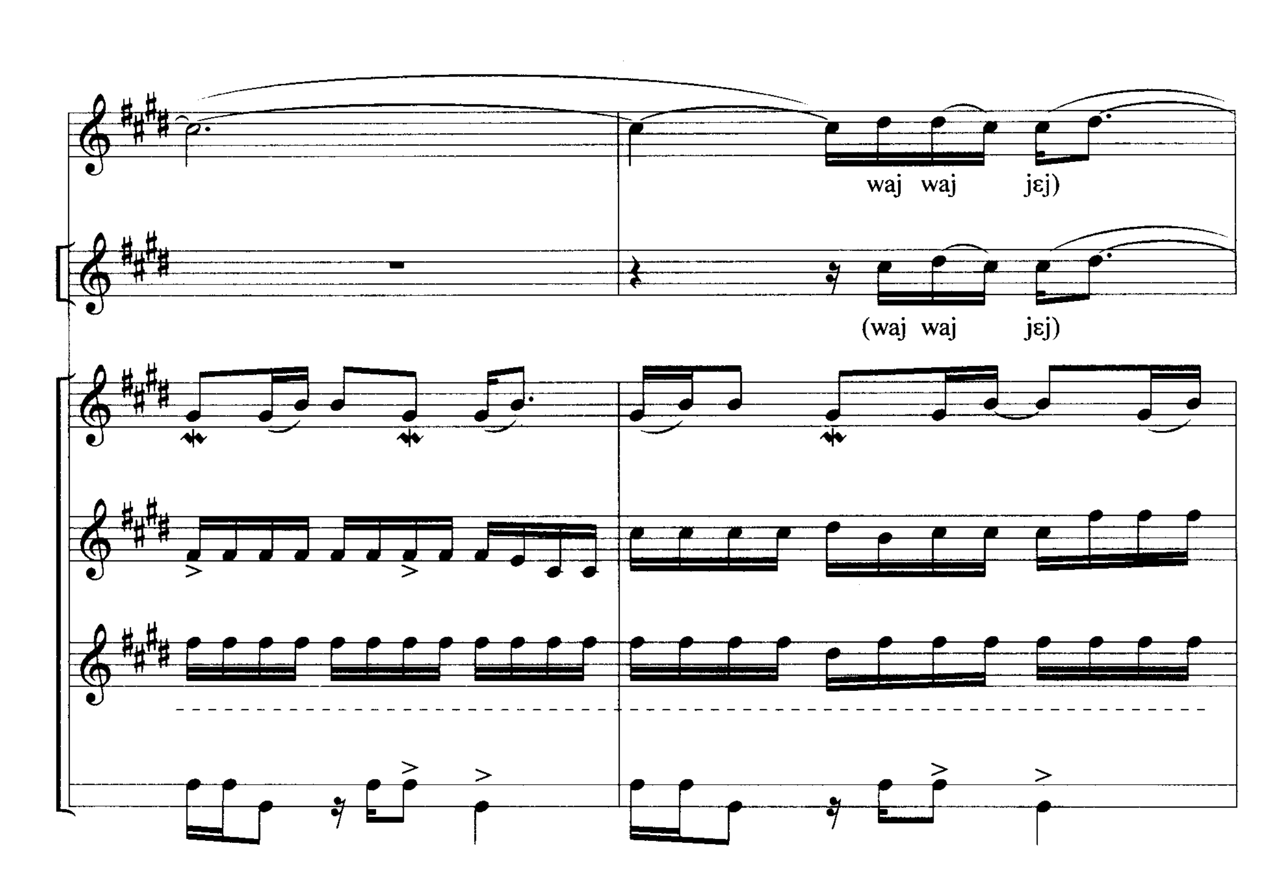

waj al la waj al la waj al la waj al la ja)
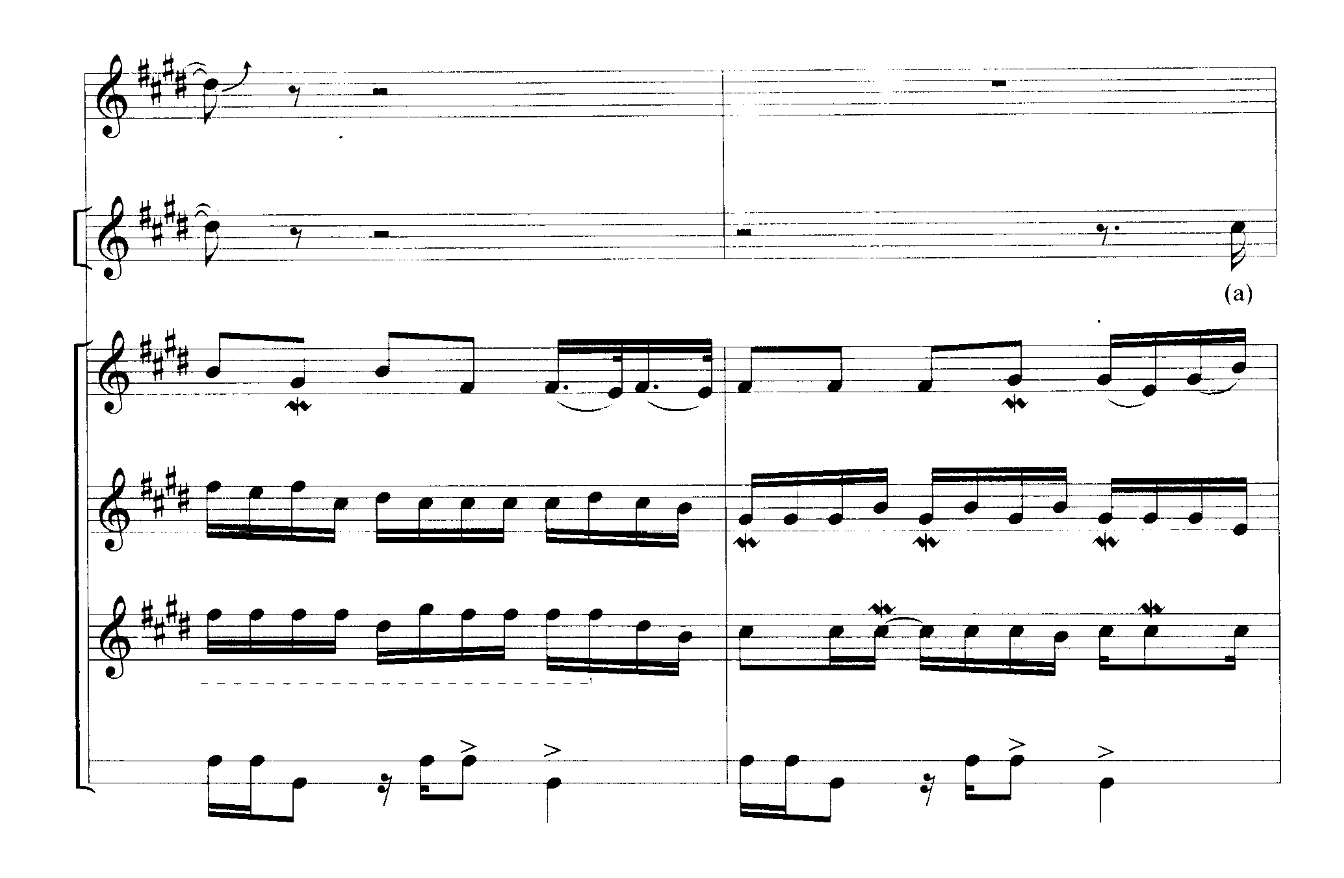

kø jyp (ɛj) øtʃ kɛn ot li ni, jaŋ dur ʁi li

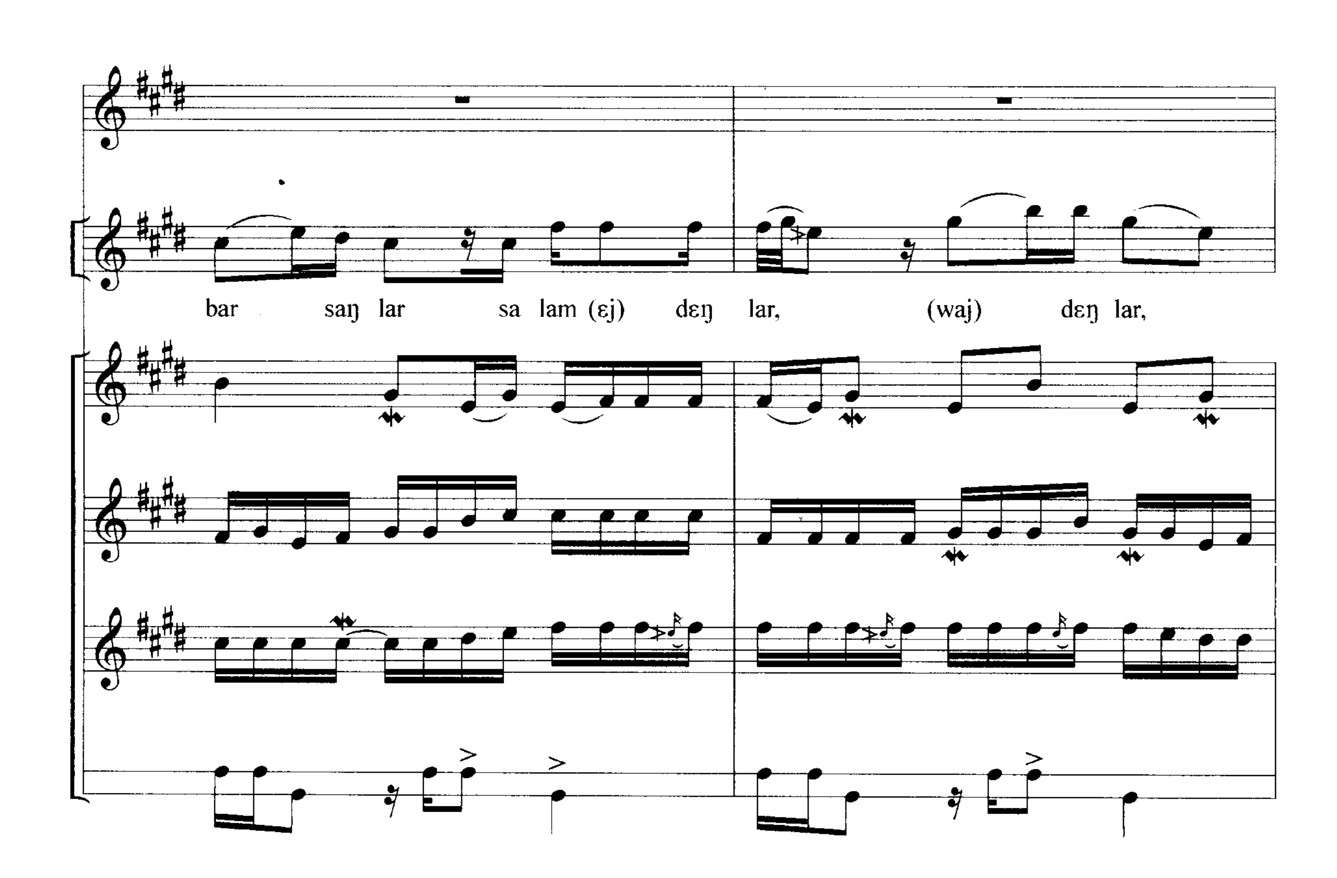

♩= 76
kɛl diŋ li mu?
(oj
waj waj waj waj waj waj
♩= 76
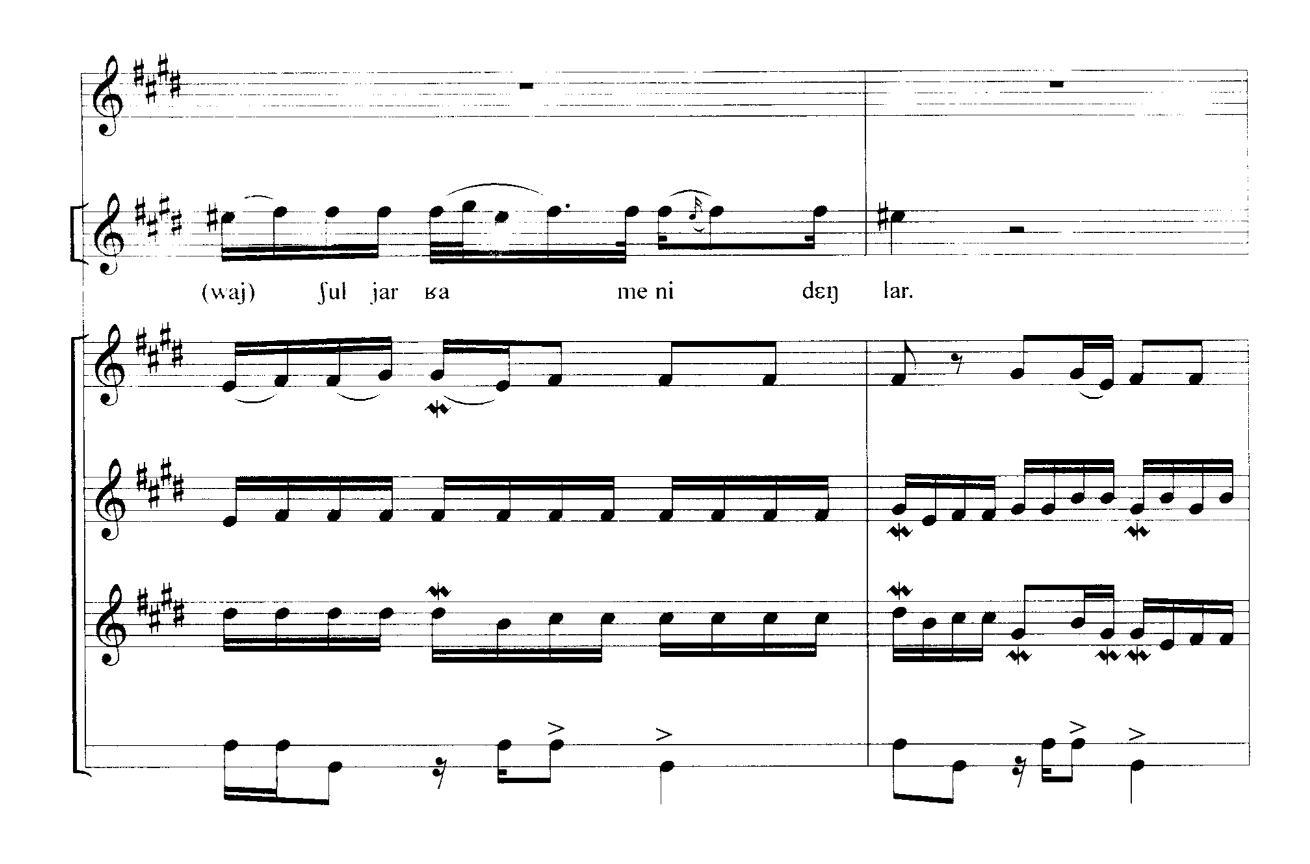

(waj waj dɛr di mɛj)
waj waj waj waj der di mej)
8va
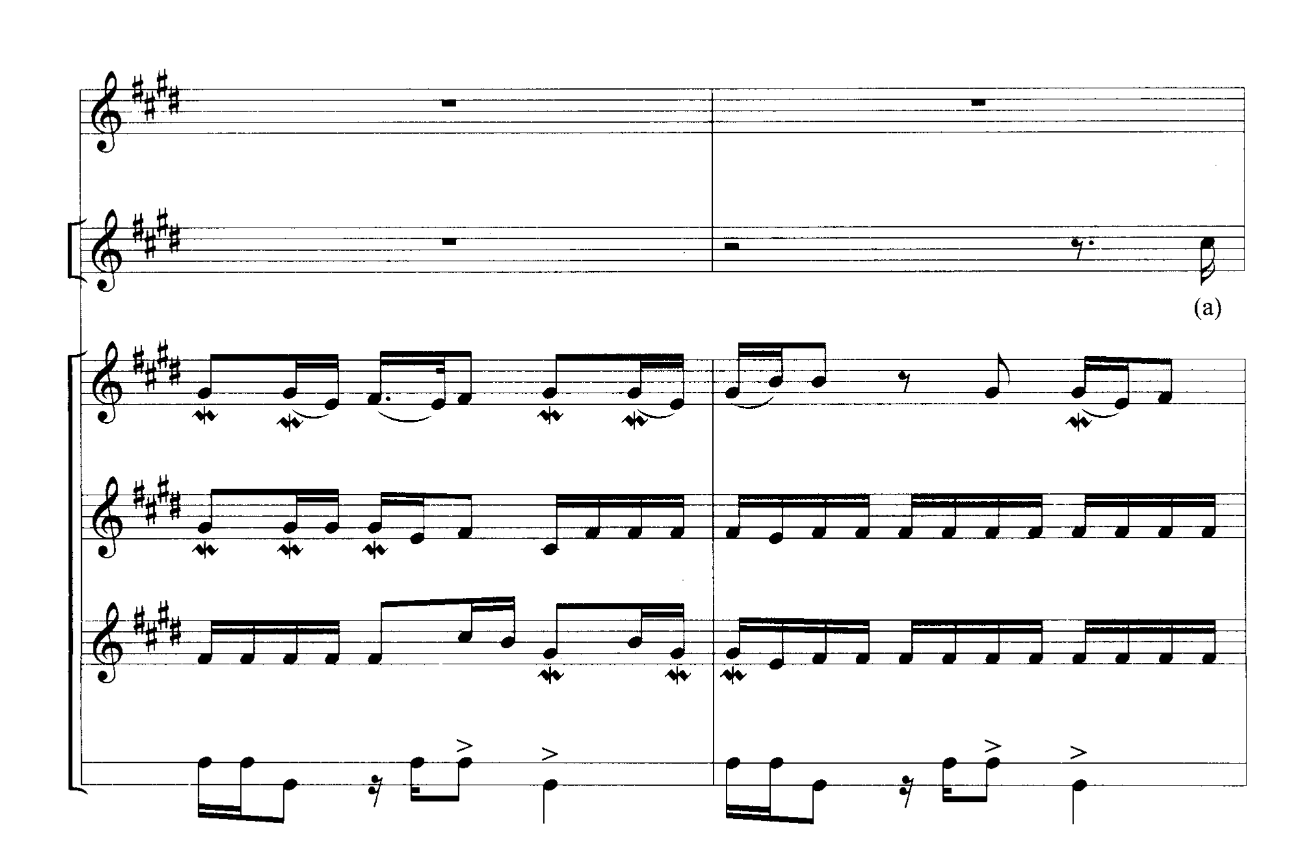

(wa
jɛj

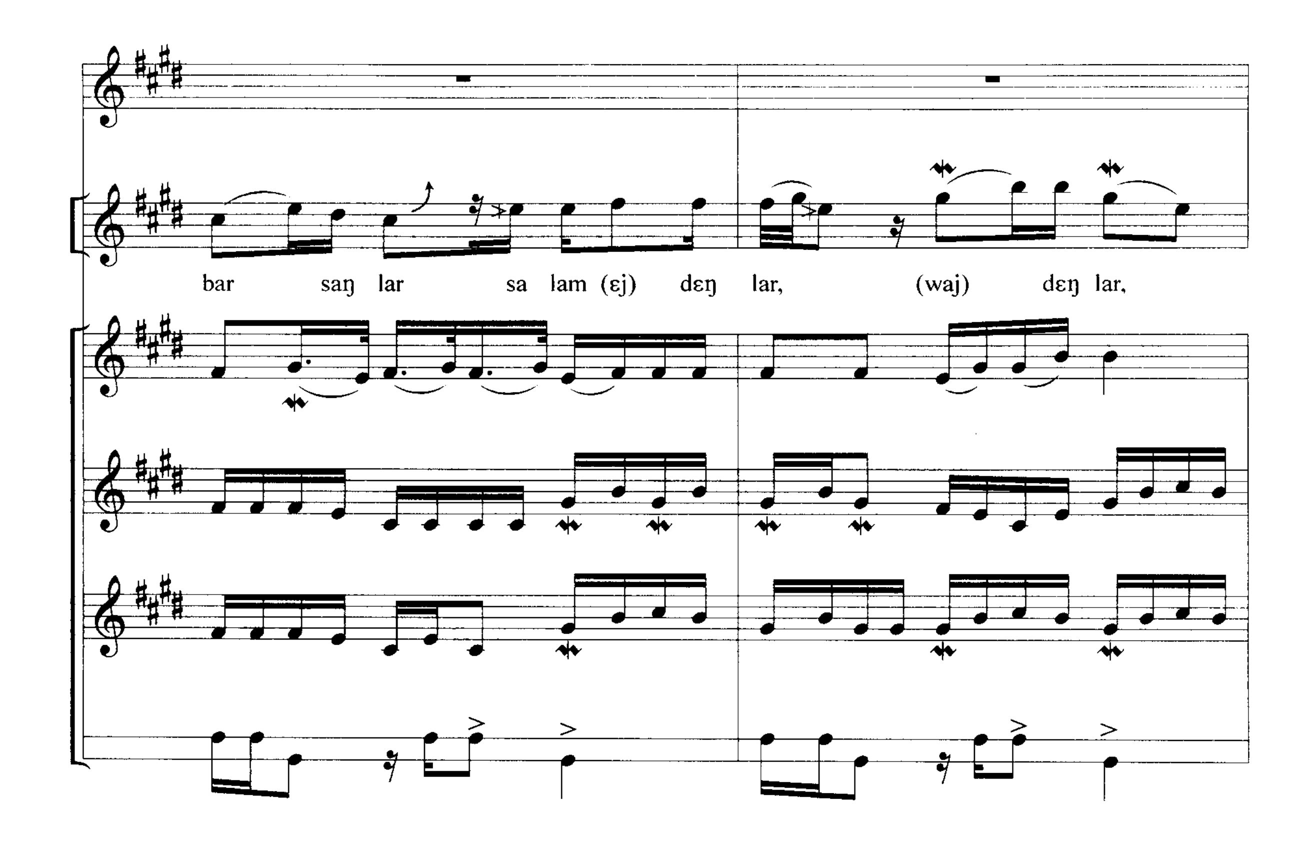

waj waj jɛj)
(waj waj jɛj)
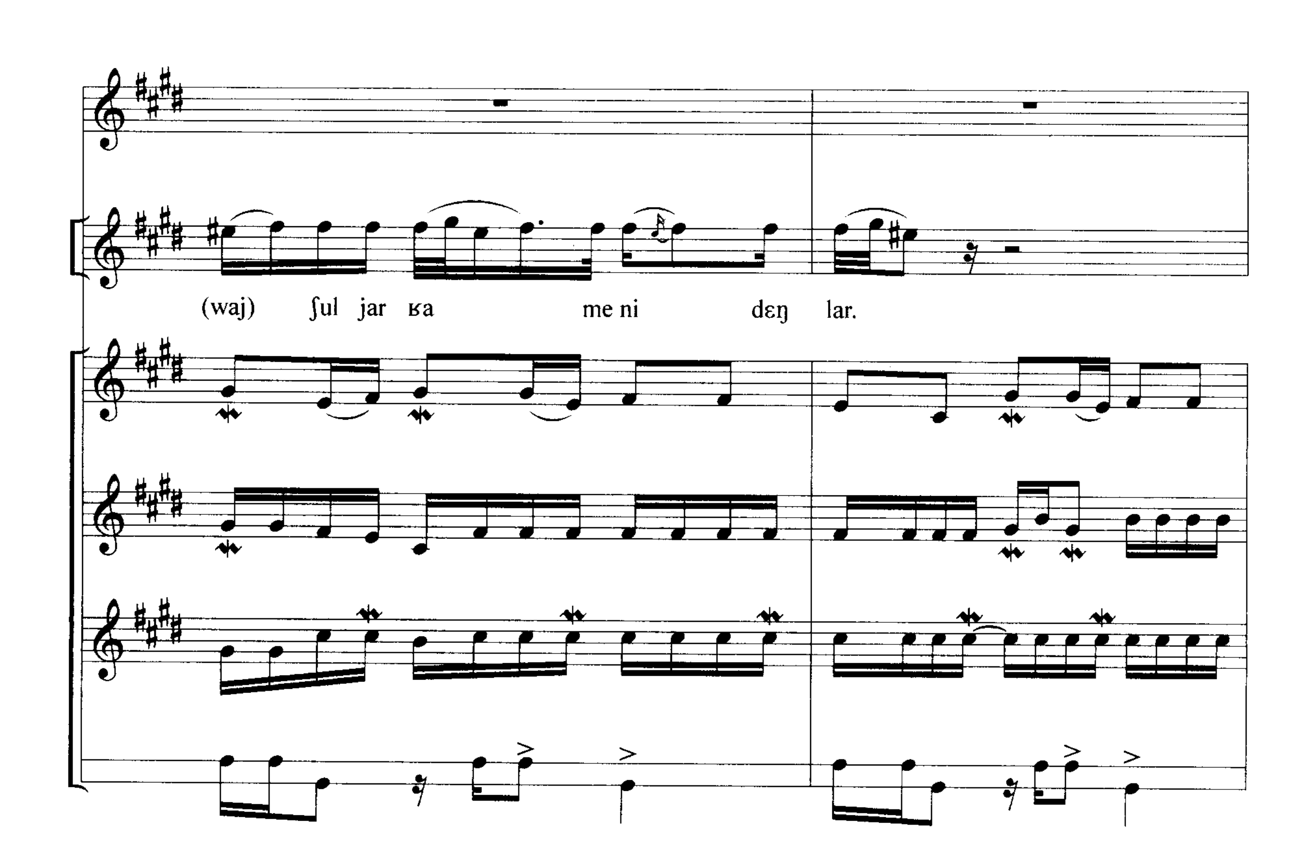

(a)

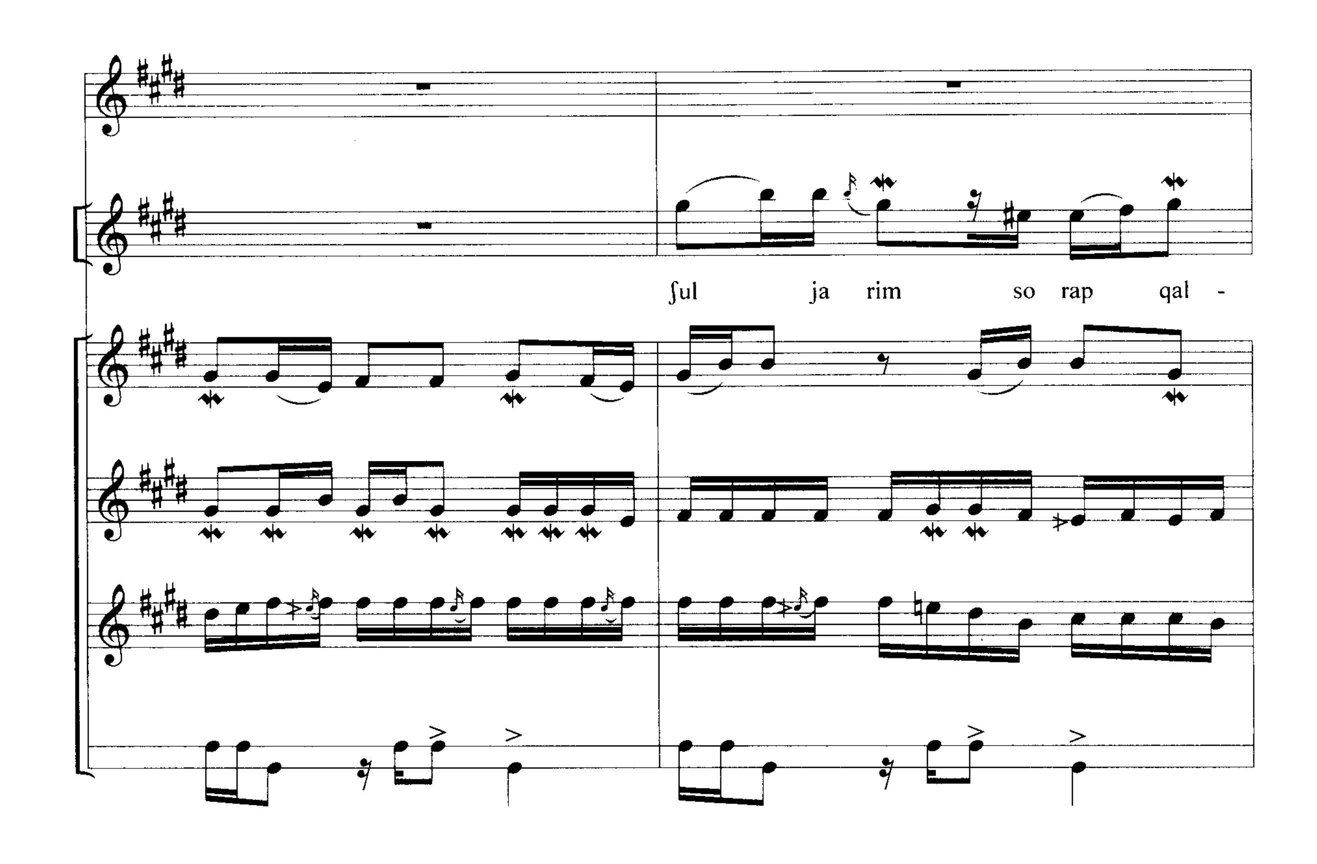

bar saŋ lar sa lam (ɛj) dɛŋ lar, (waj) dɛŋ lar,
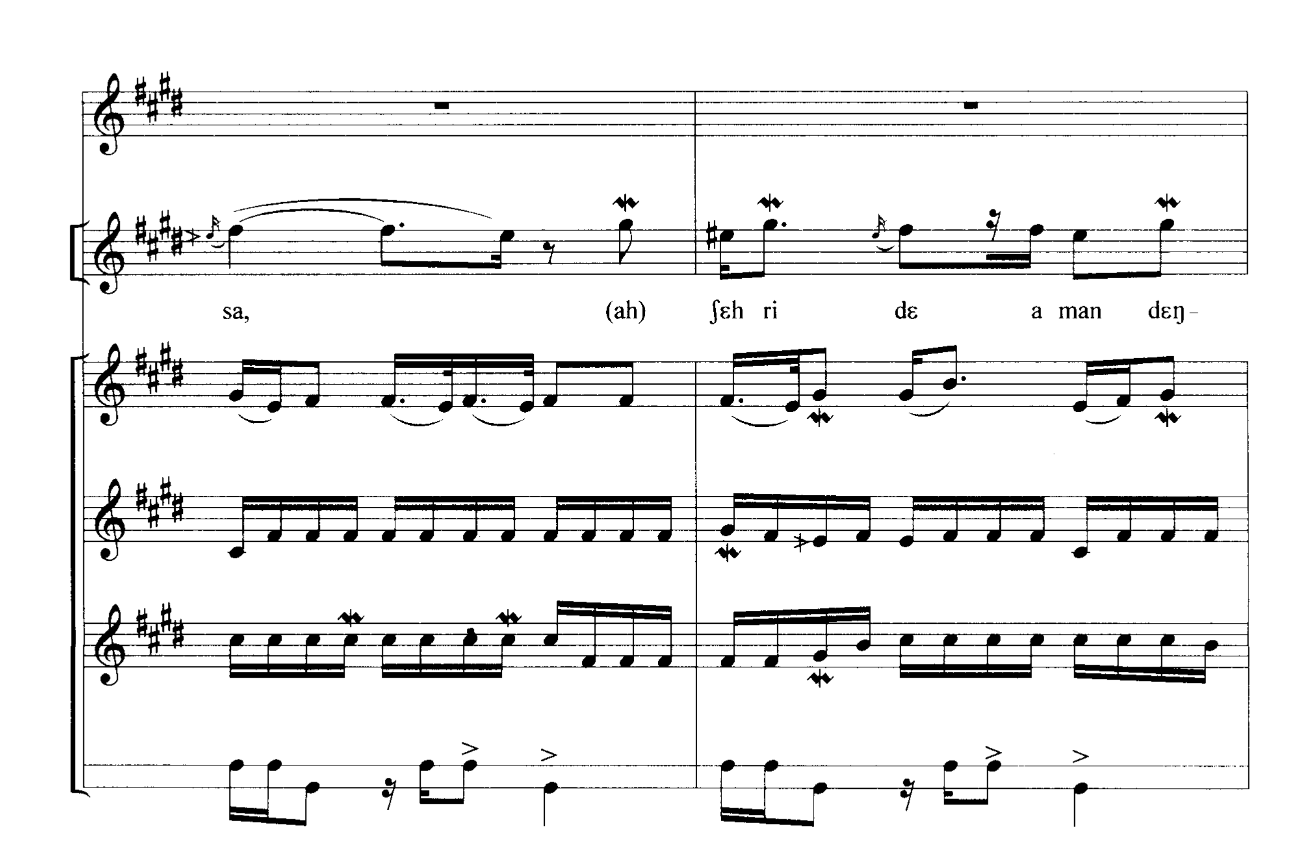

(waj) ʃul jar ʁa me ni dɛŋ lar.
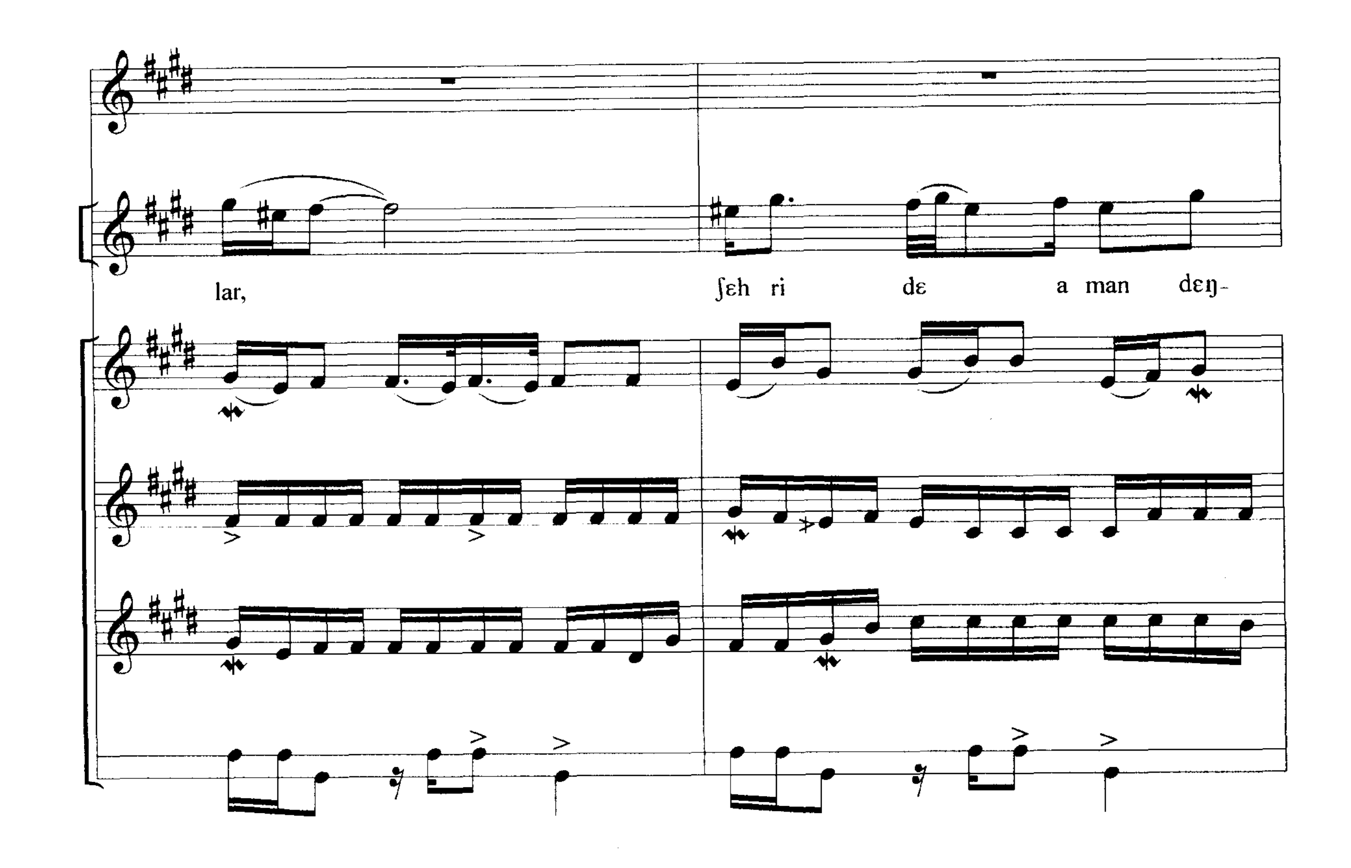

(a)
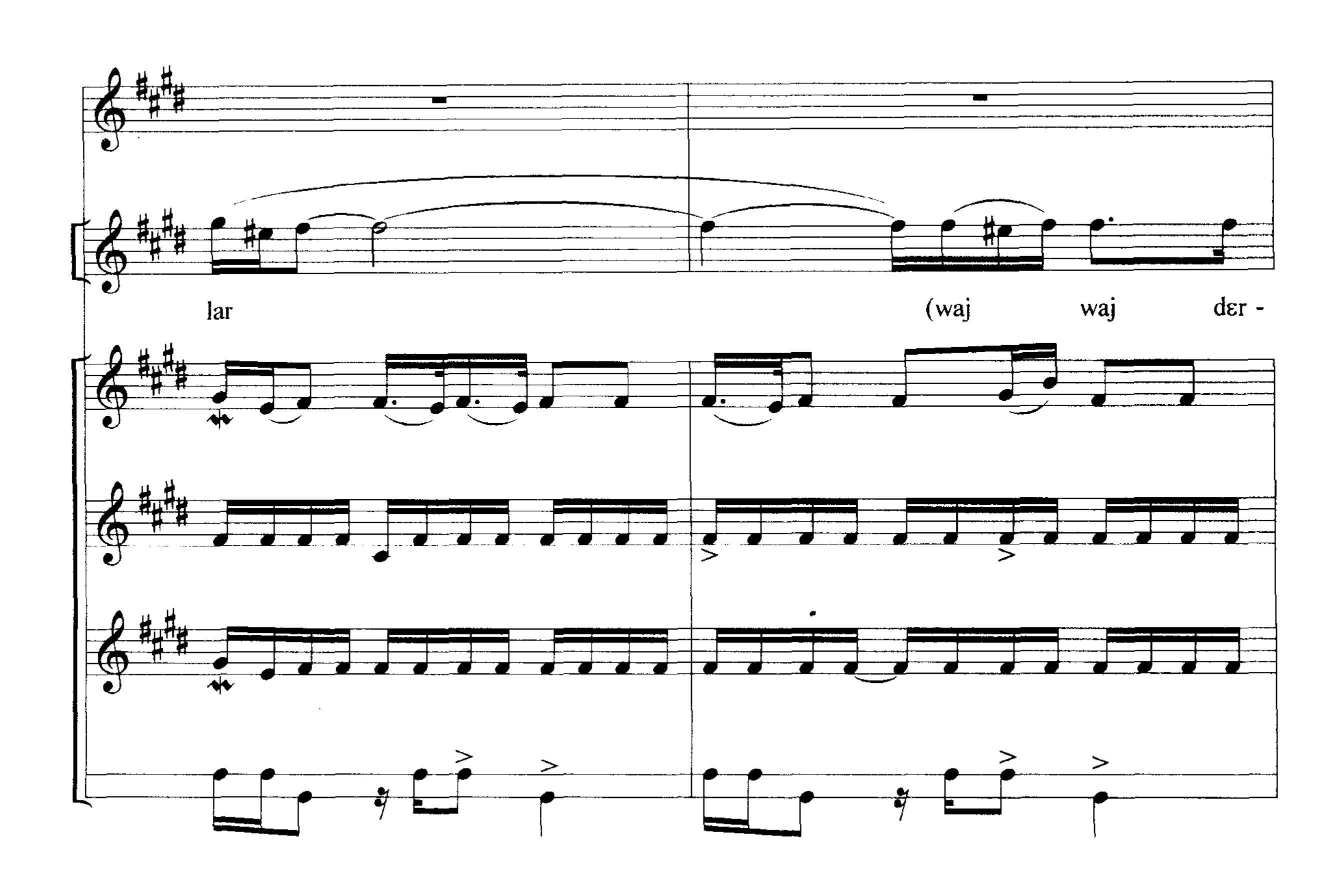

bar saŋ lar sa lam (ɛj) dɛŋ lar, (waj) dɛŋ lar,
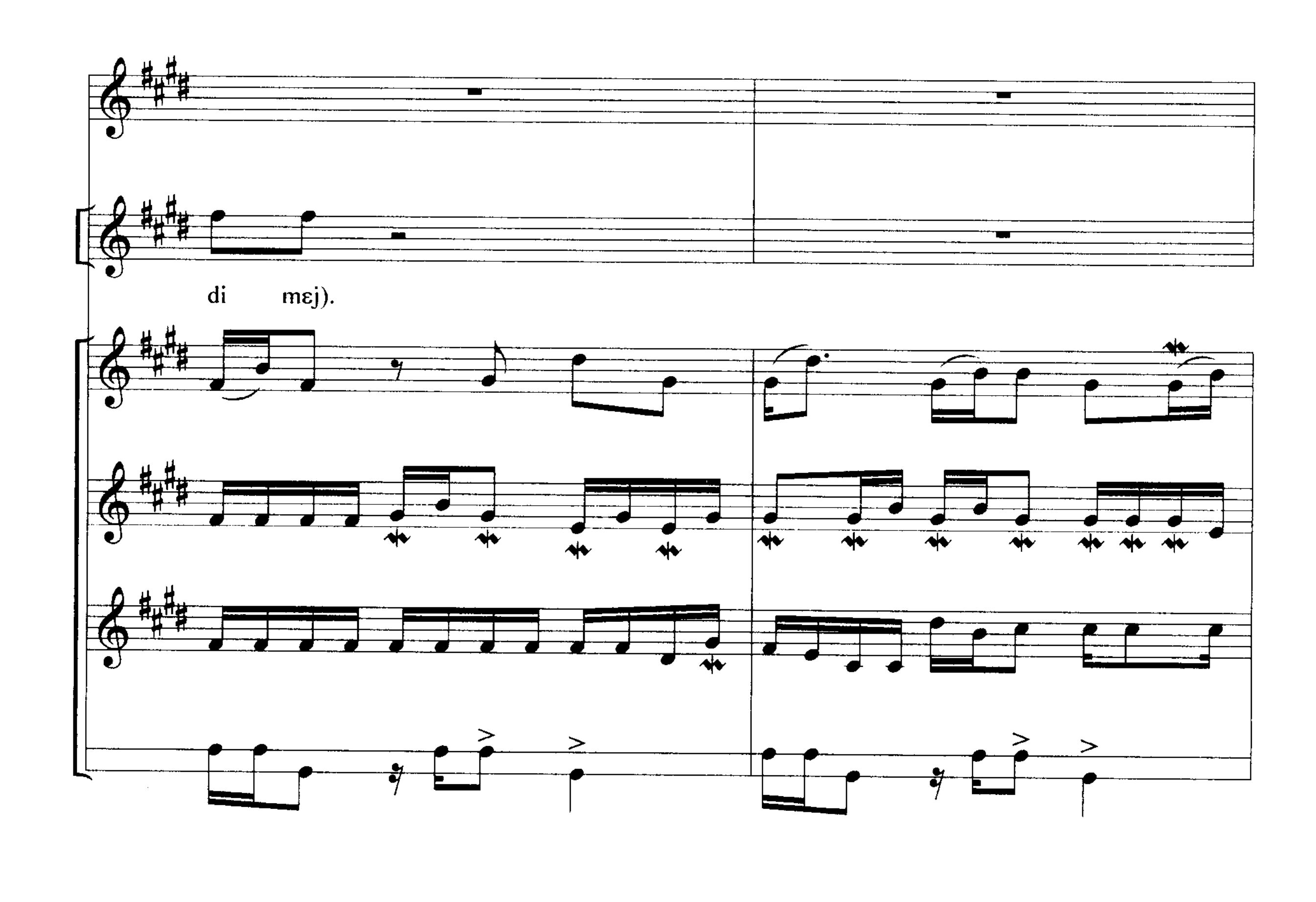

(waj) ʃul jar ʁa me ni dɛŋ lar.
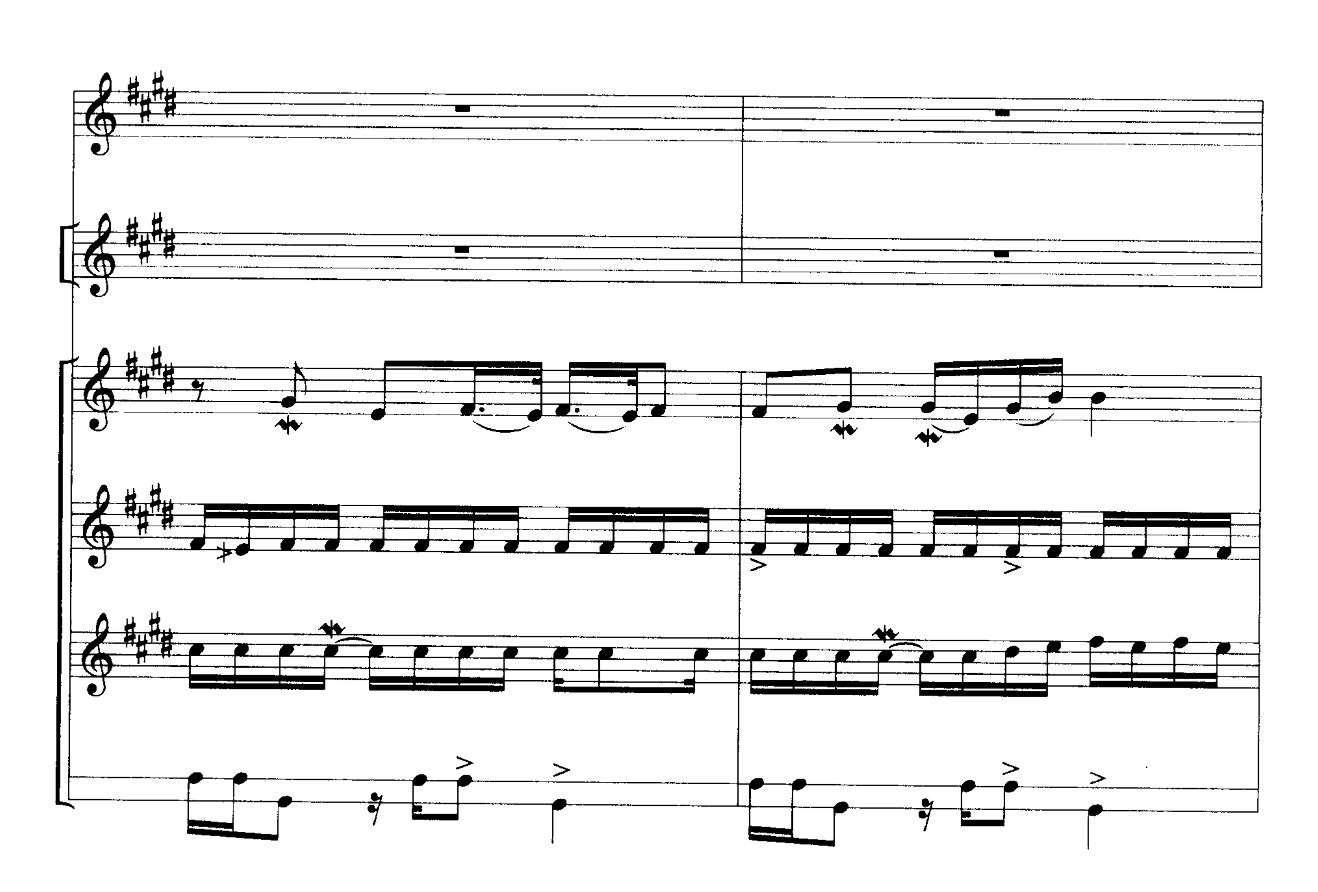

ʃul ja rim so rap qal -
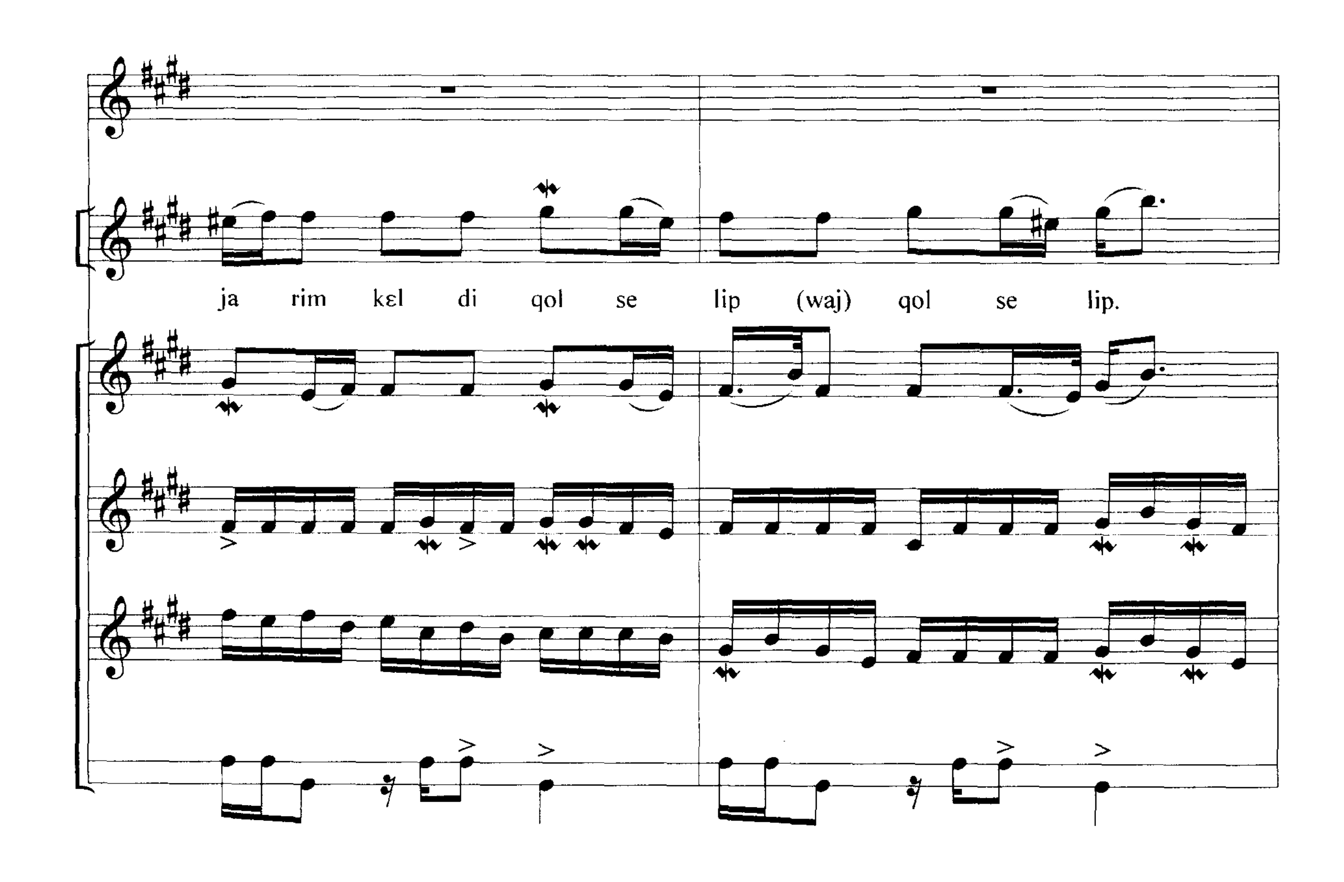

sa, (ah) ʃɛh ri dɛ a man dɛŋ -
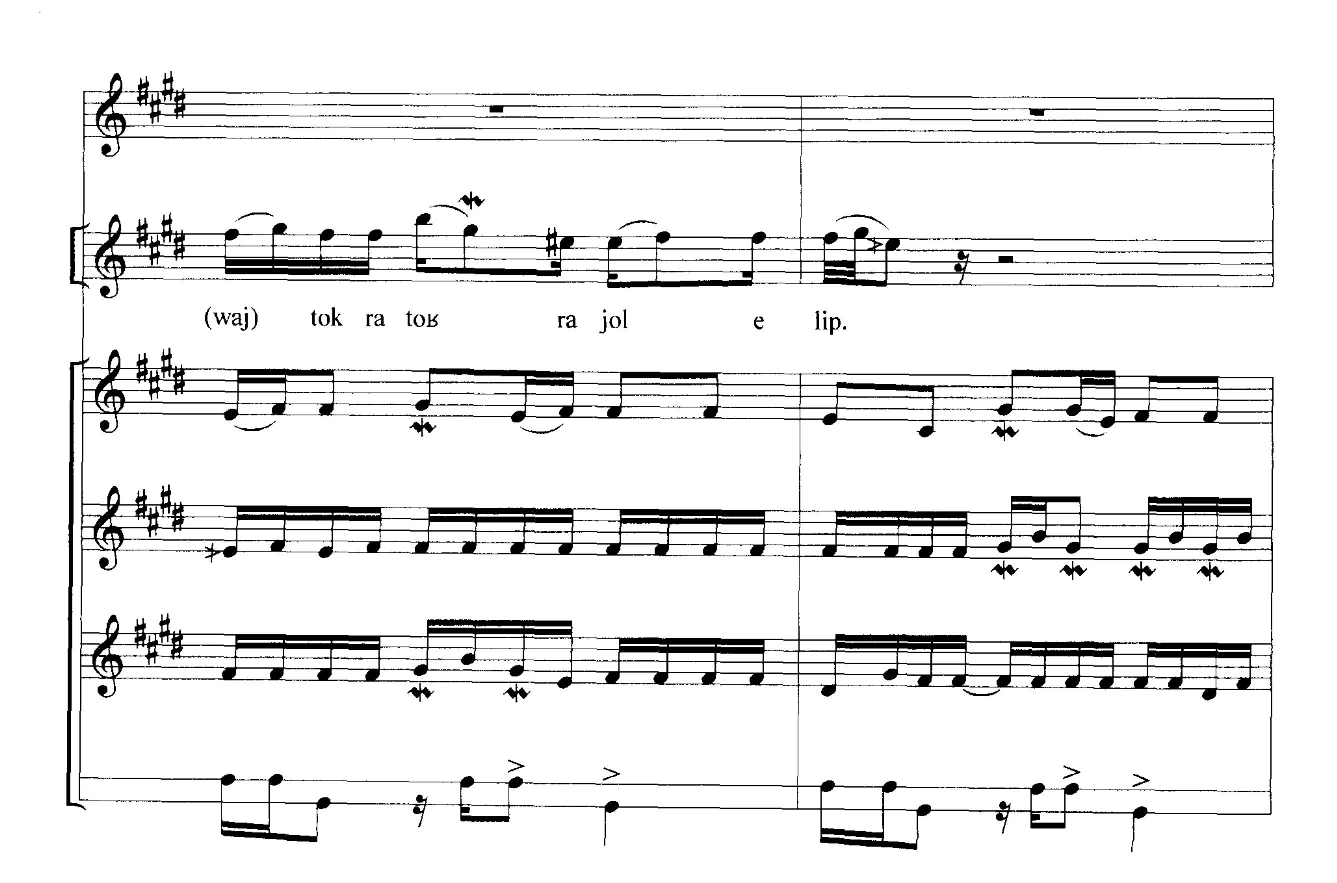

lar,
ʃɛh ri
dɛ
a man
dɛŋ-
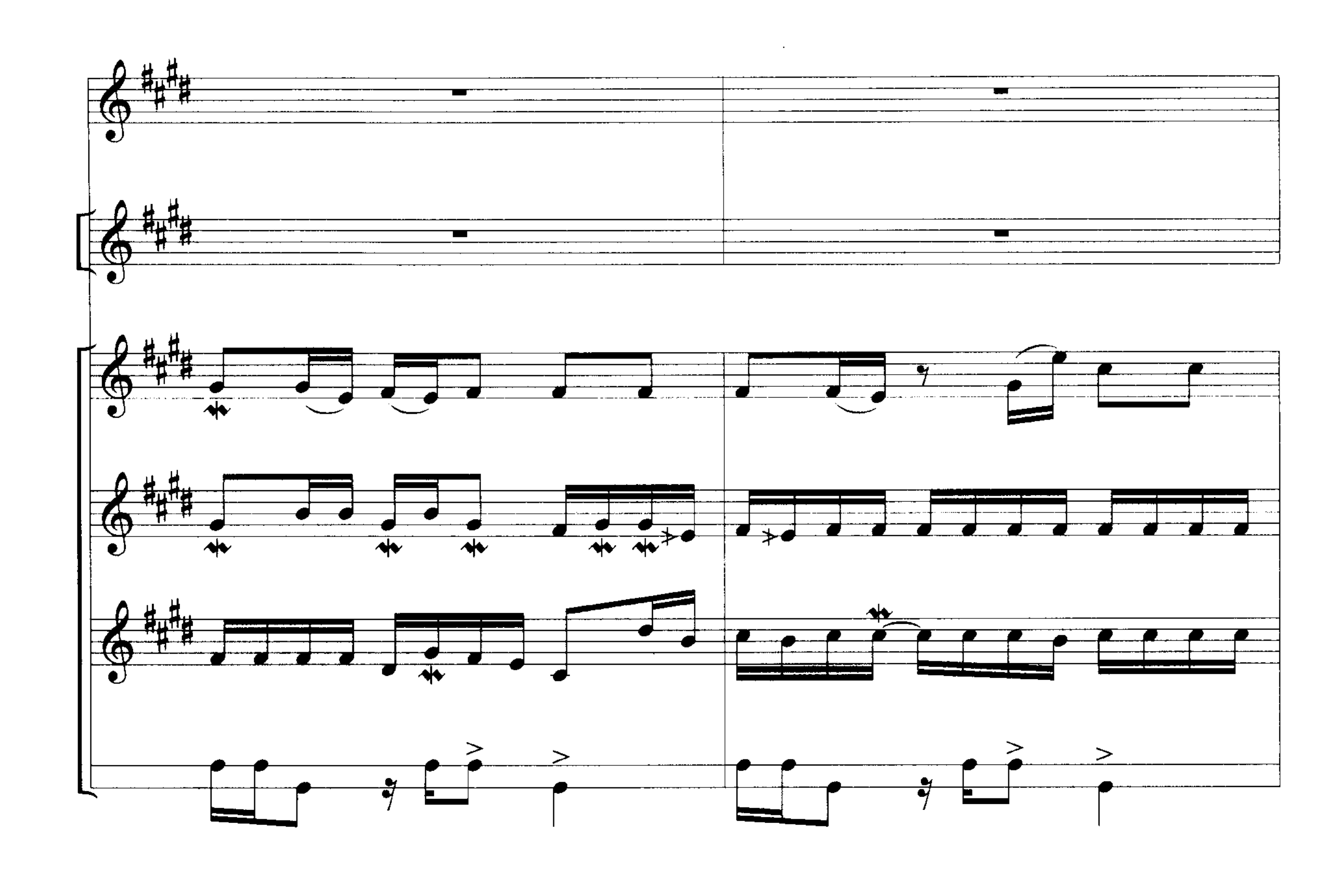

lar
(waj
waj
dɛr -
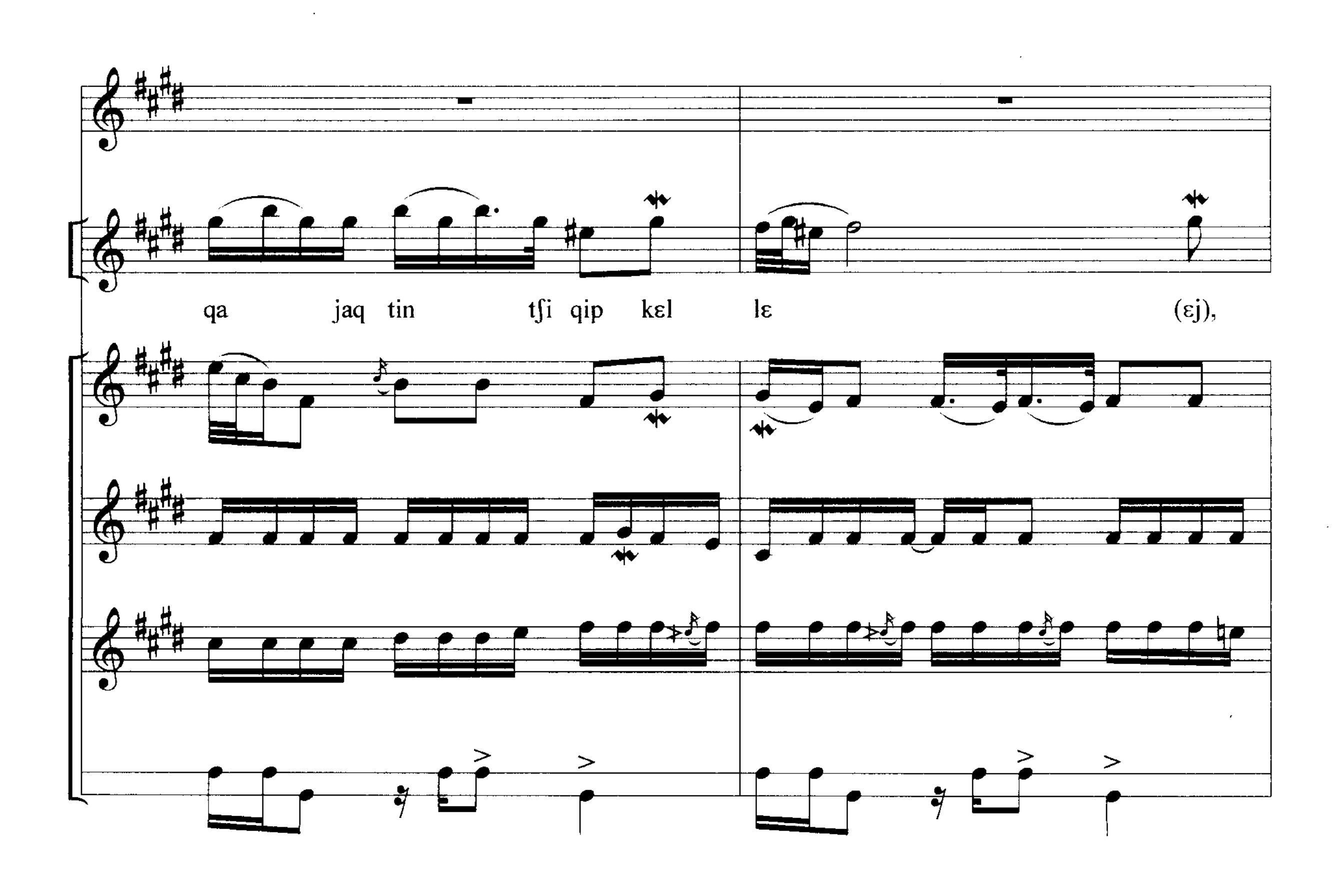

di
mɛj).
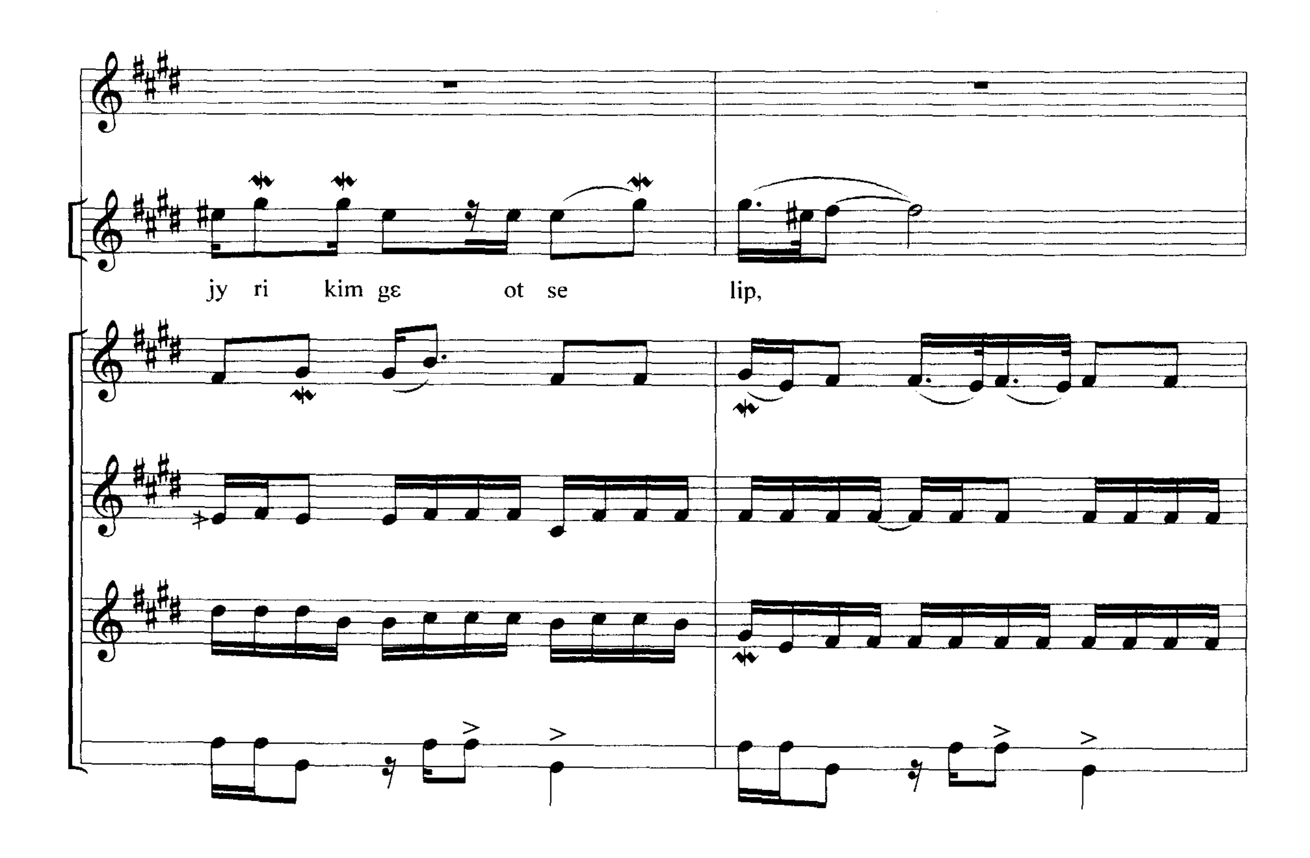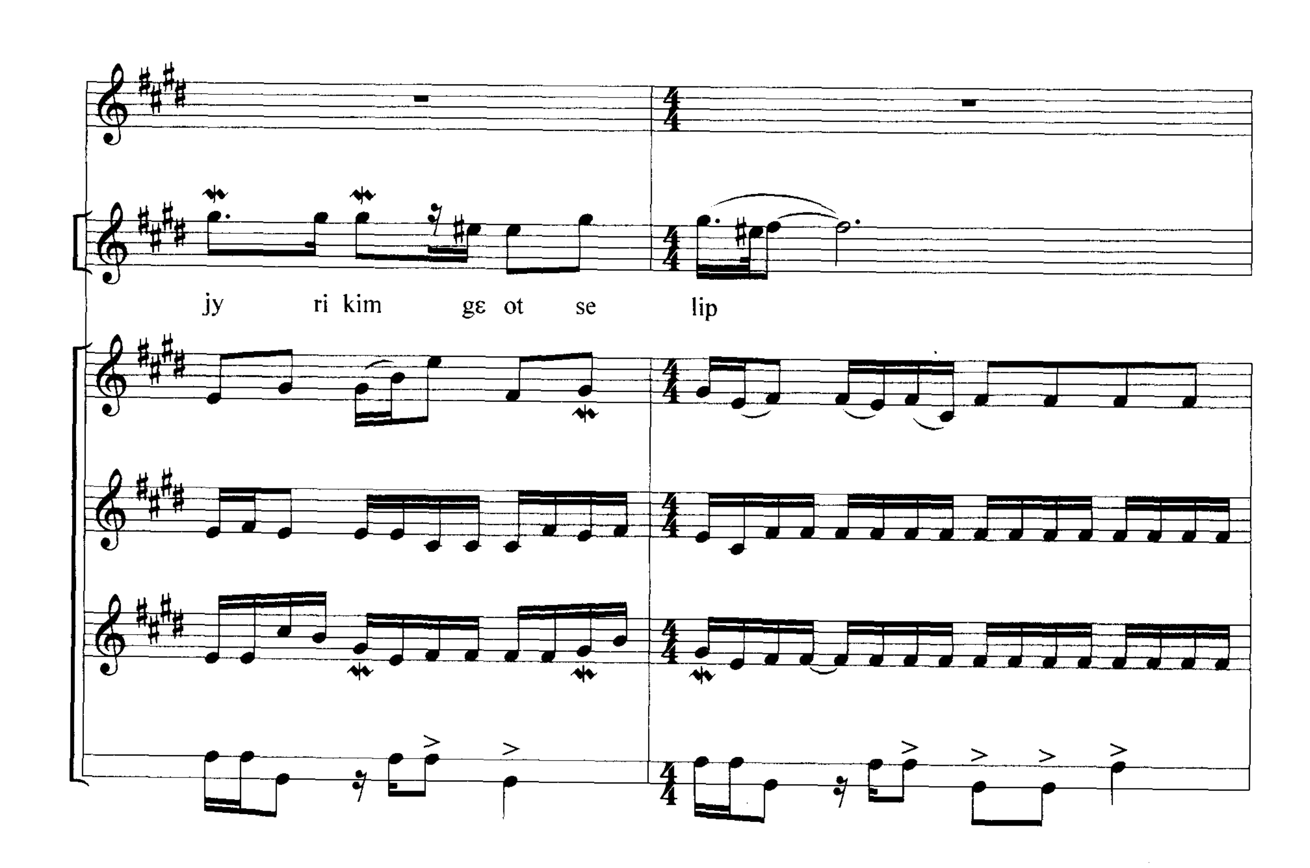



ja rim kɛl di qol se lip (waj) qol se lip.
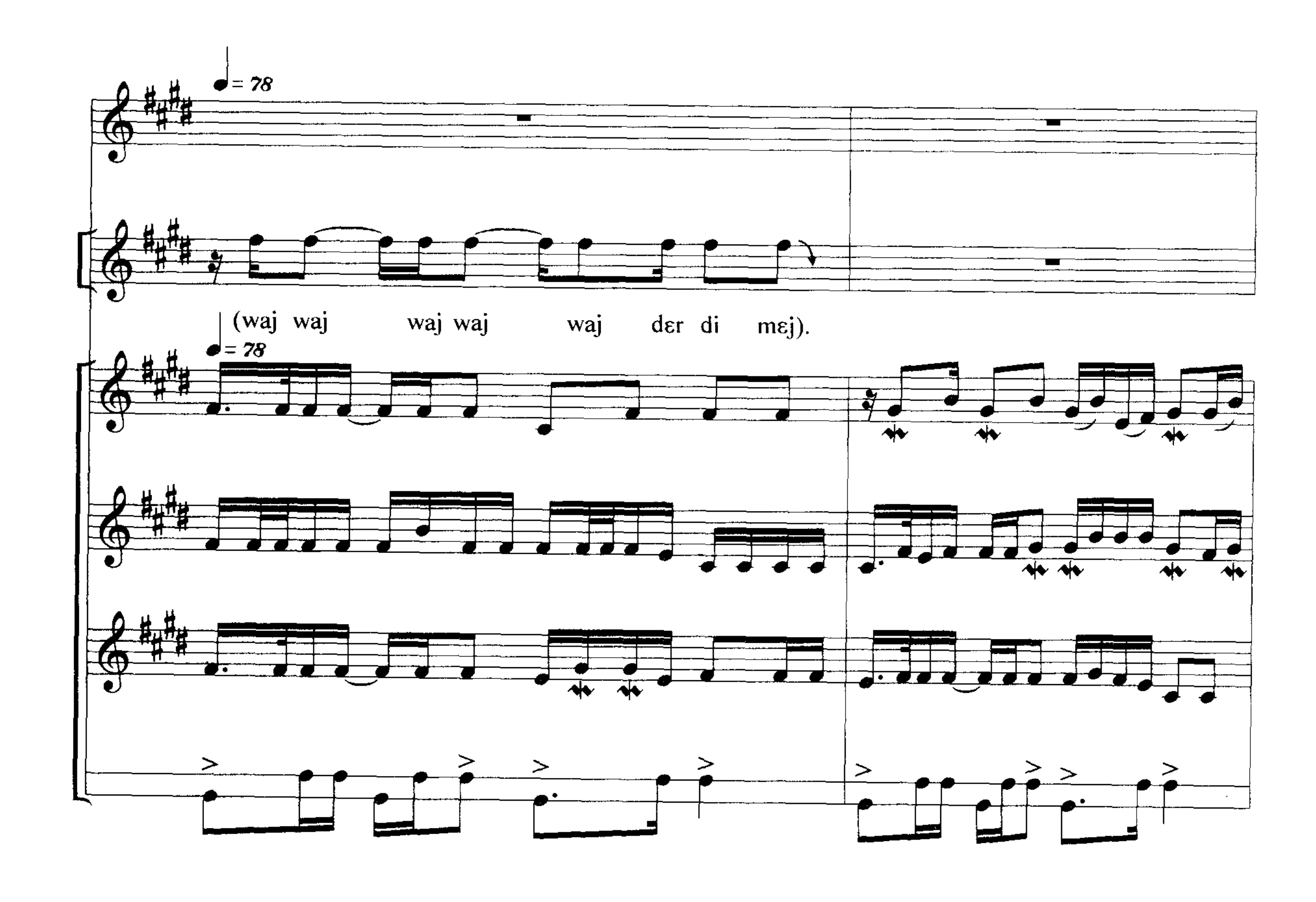

(waj) tok ra toʁ ra jol e lip.
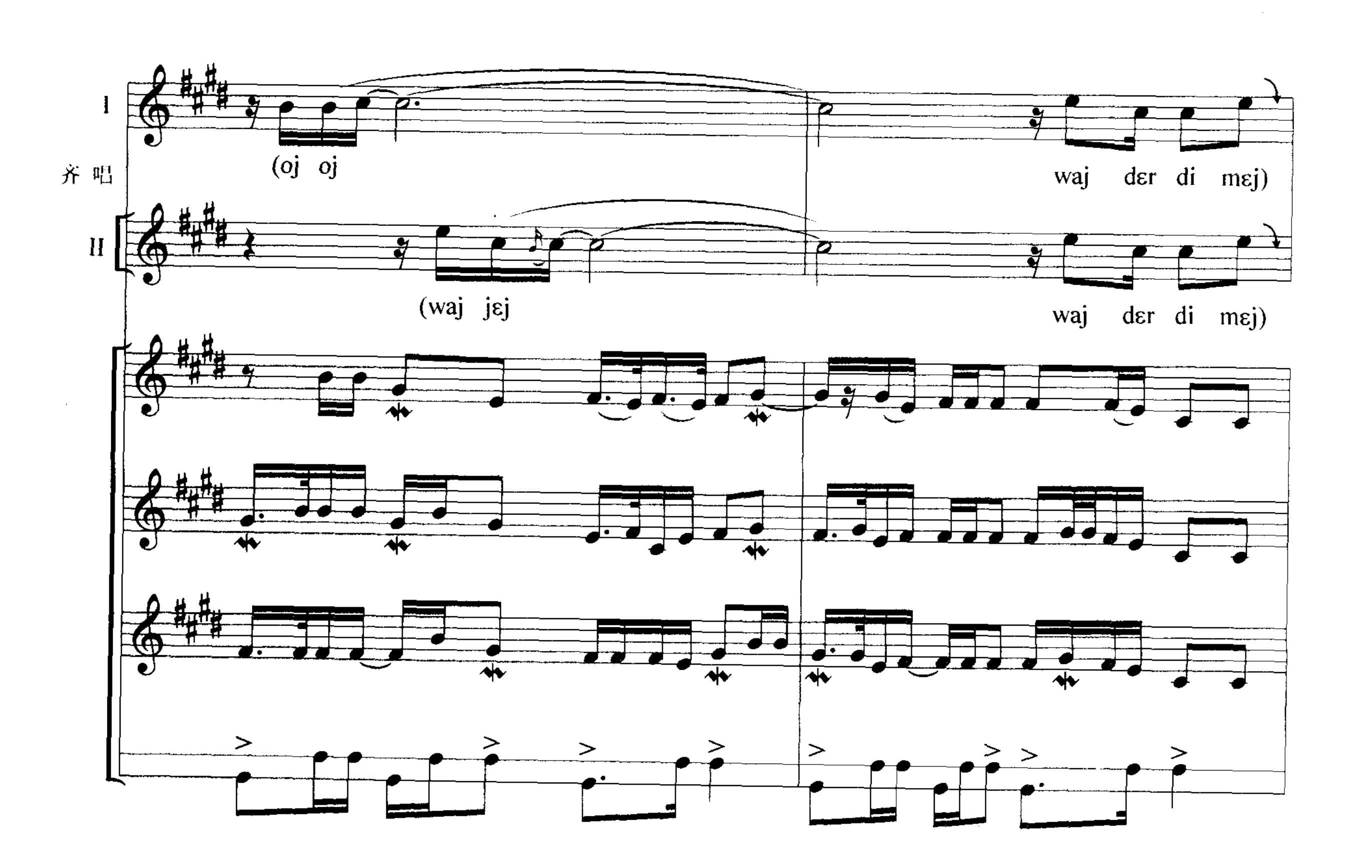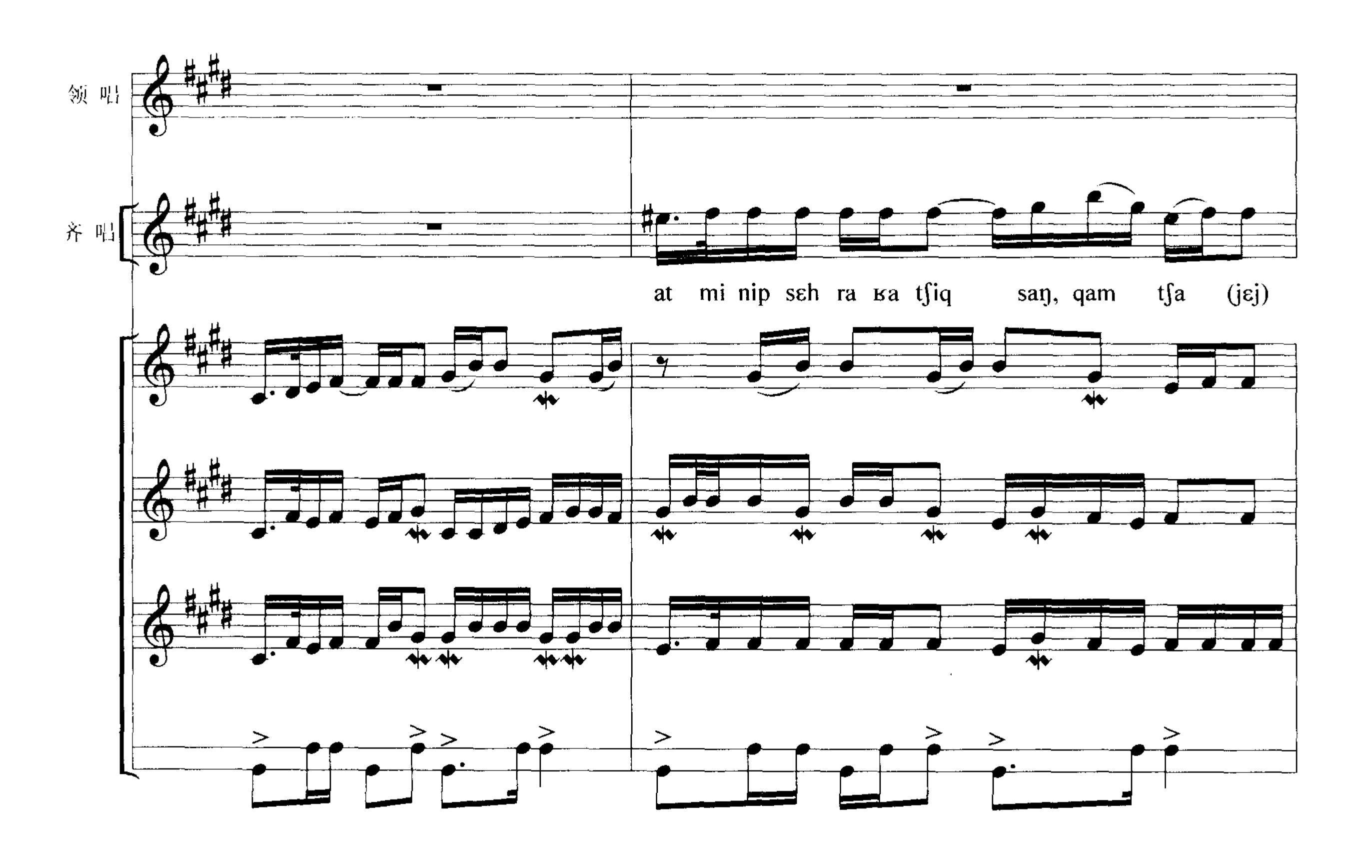



qa jaq tin tʃi qip kɛl lɛ (ɛj),


jy ri kim gɛ ot se lip,
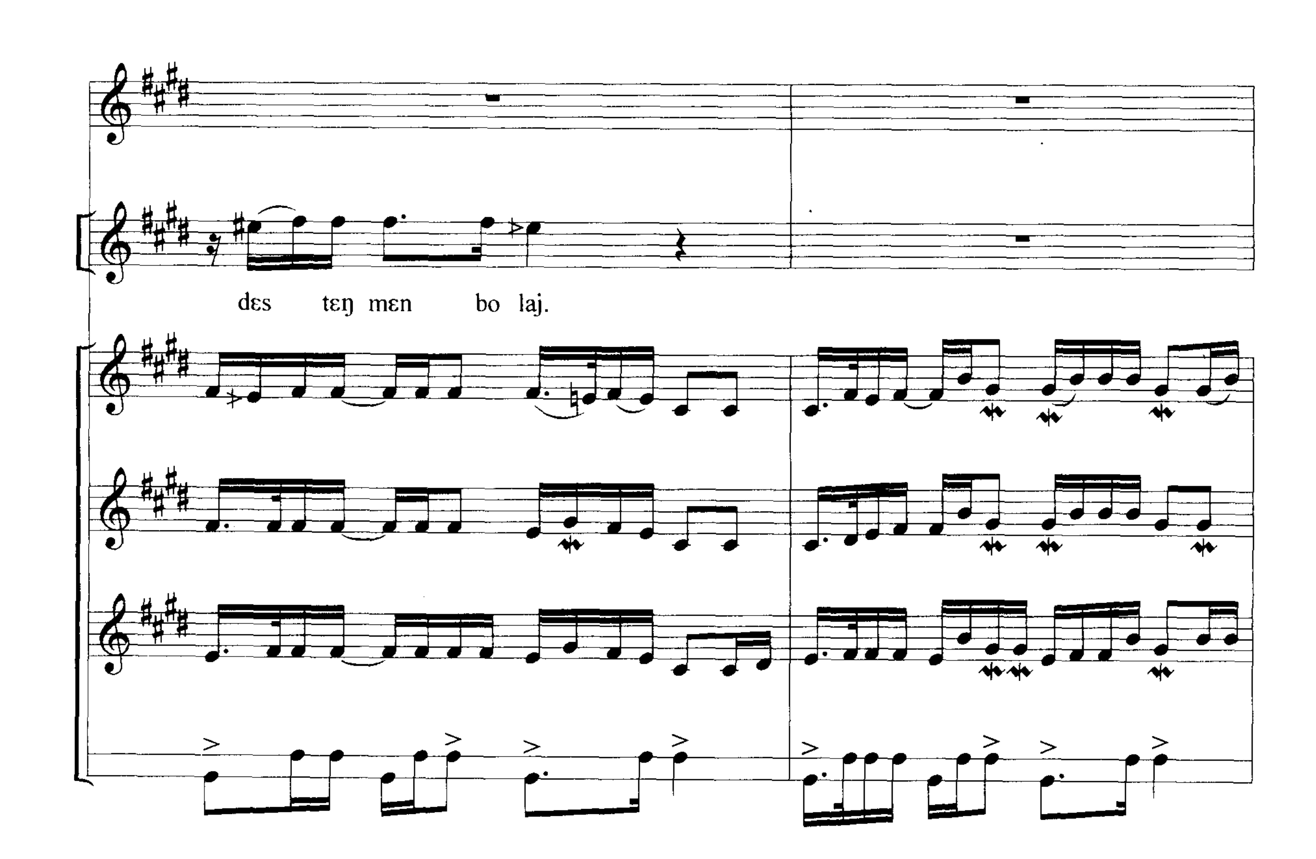

jy ri kim gɛ ot se lip


♩= 78
(waj waj waj waj waj dɛr di mɛj).
♩= 78
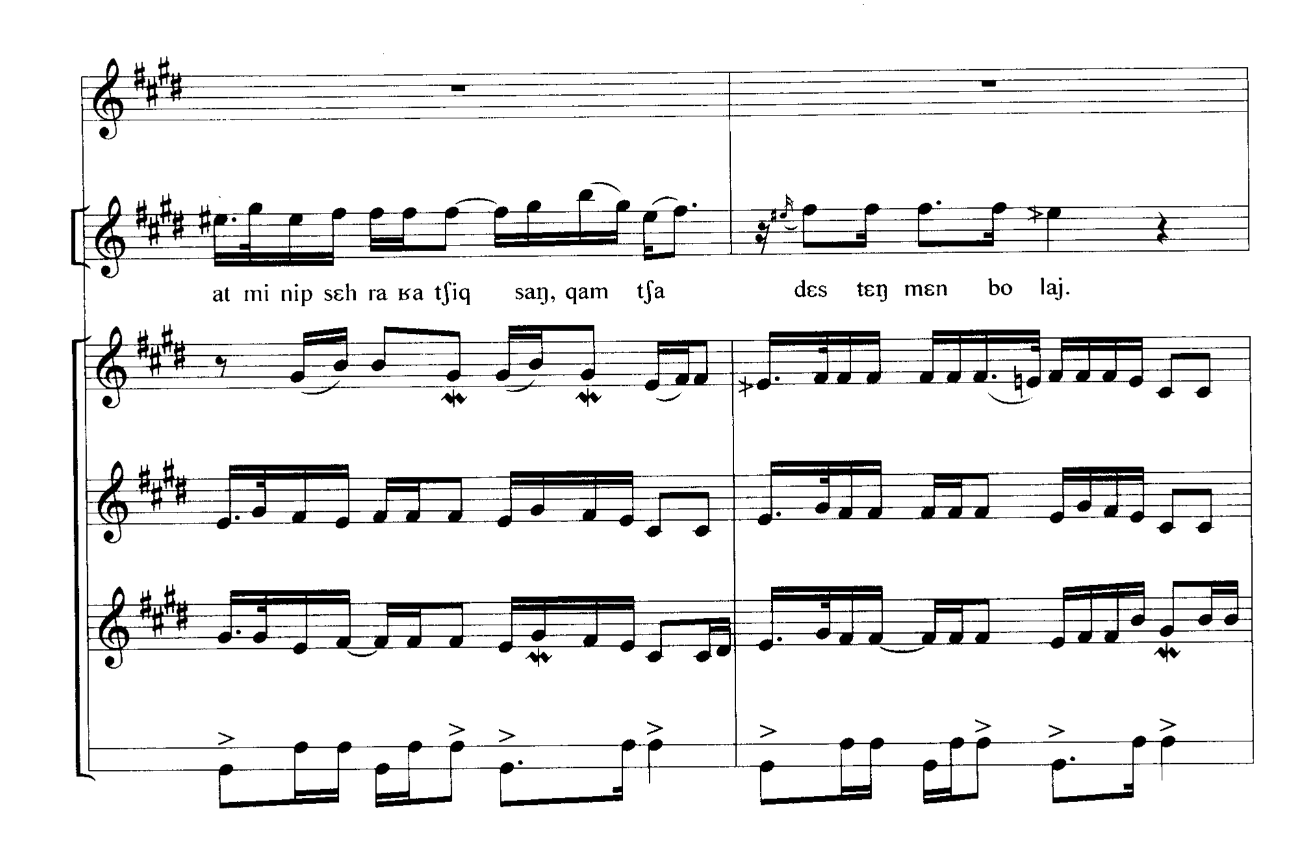

I
齐唱
II
(oj oj
waj dɛr di mɛj)
(waj jɛj
waj dɛr di mɛj)
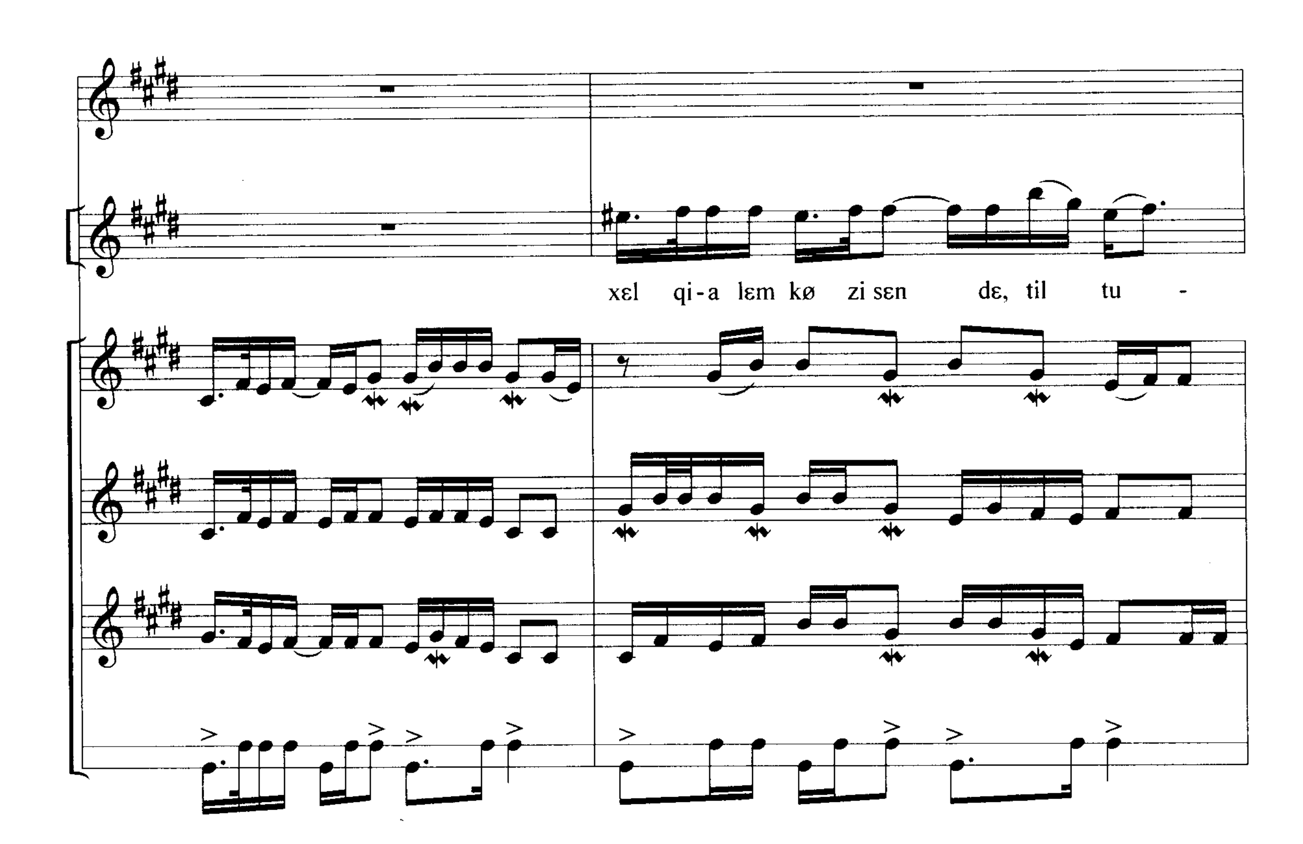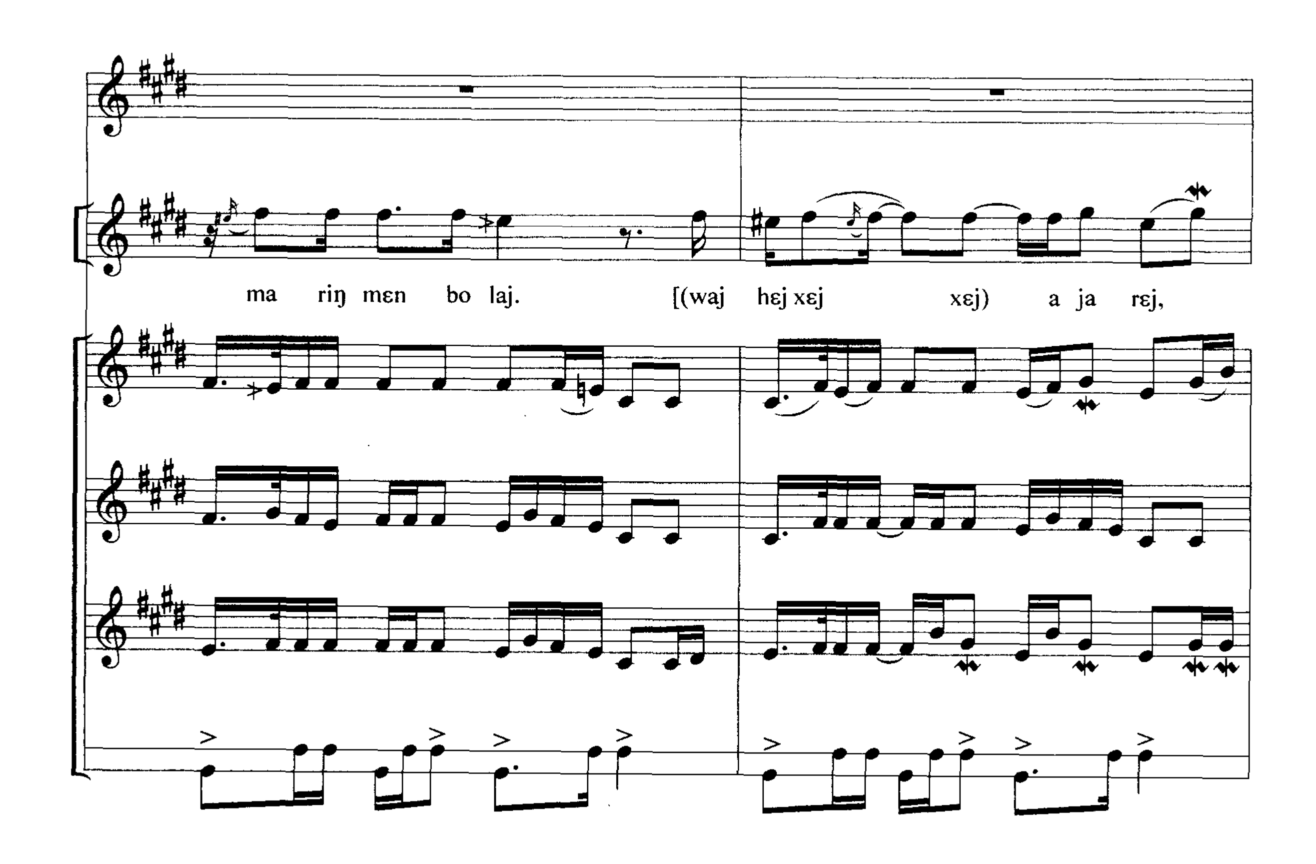


领唱
齐唱
at mi nip sɛh ra ʁa tʃiq saŋ, qam tʃa (jɛj)
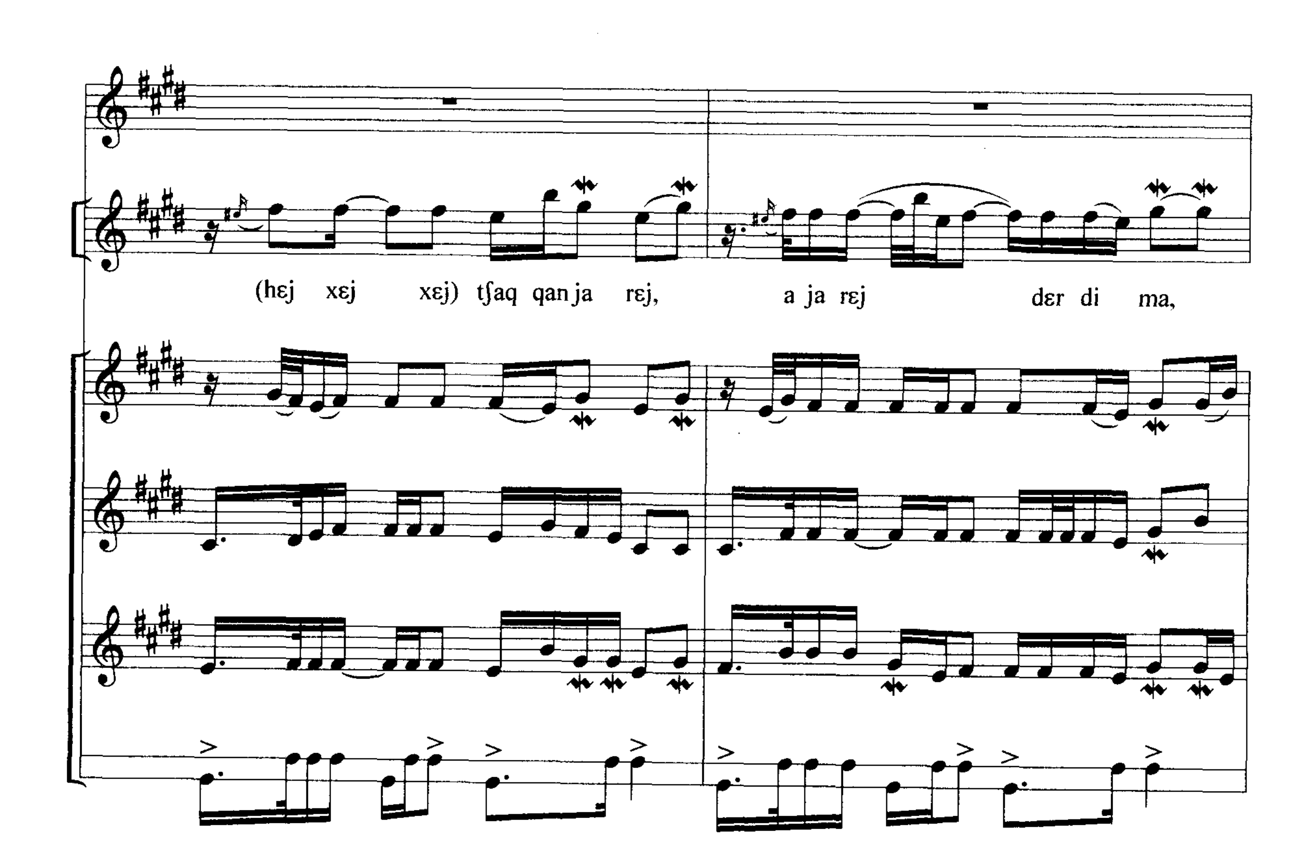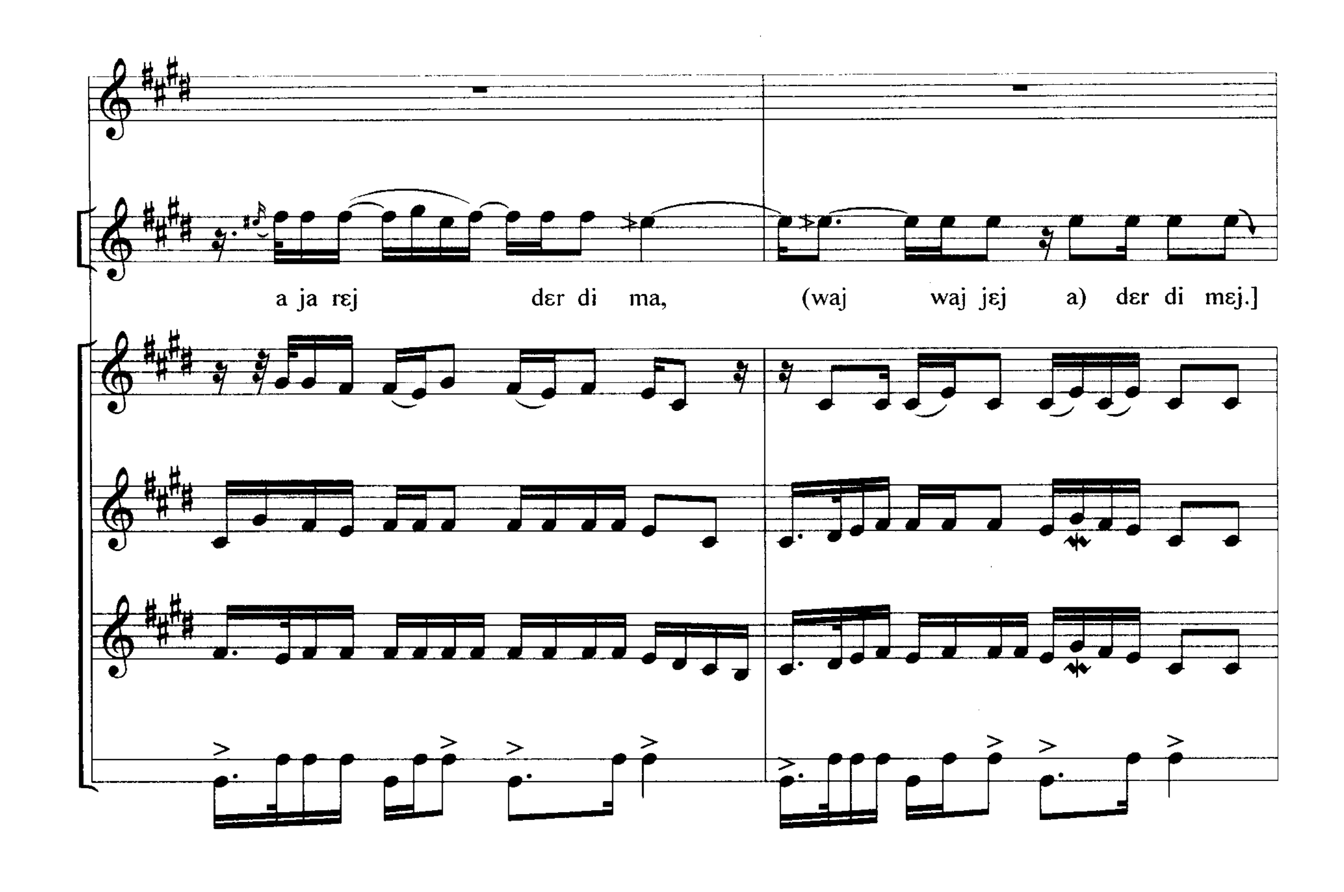


dɛs tɛŋ mɛn bo laj.
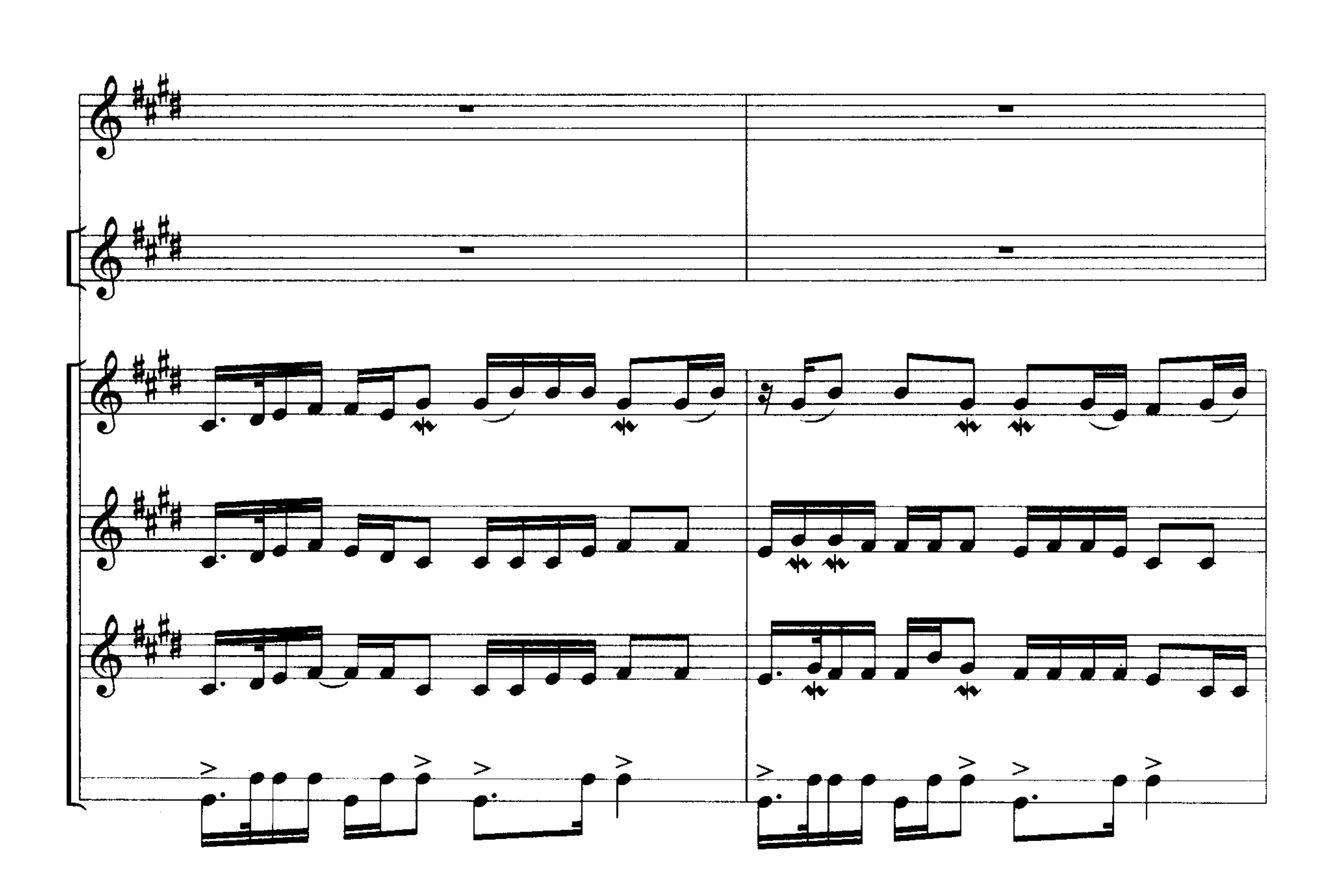

at mi nip sɛh ra ʁa tʃiq saŋ, qam tʃa dɛs tɛŋ mɛn bo laj.
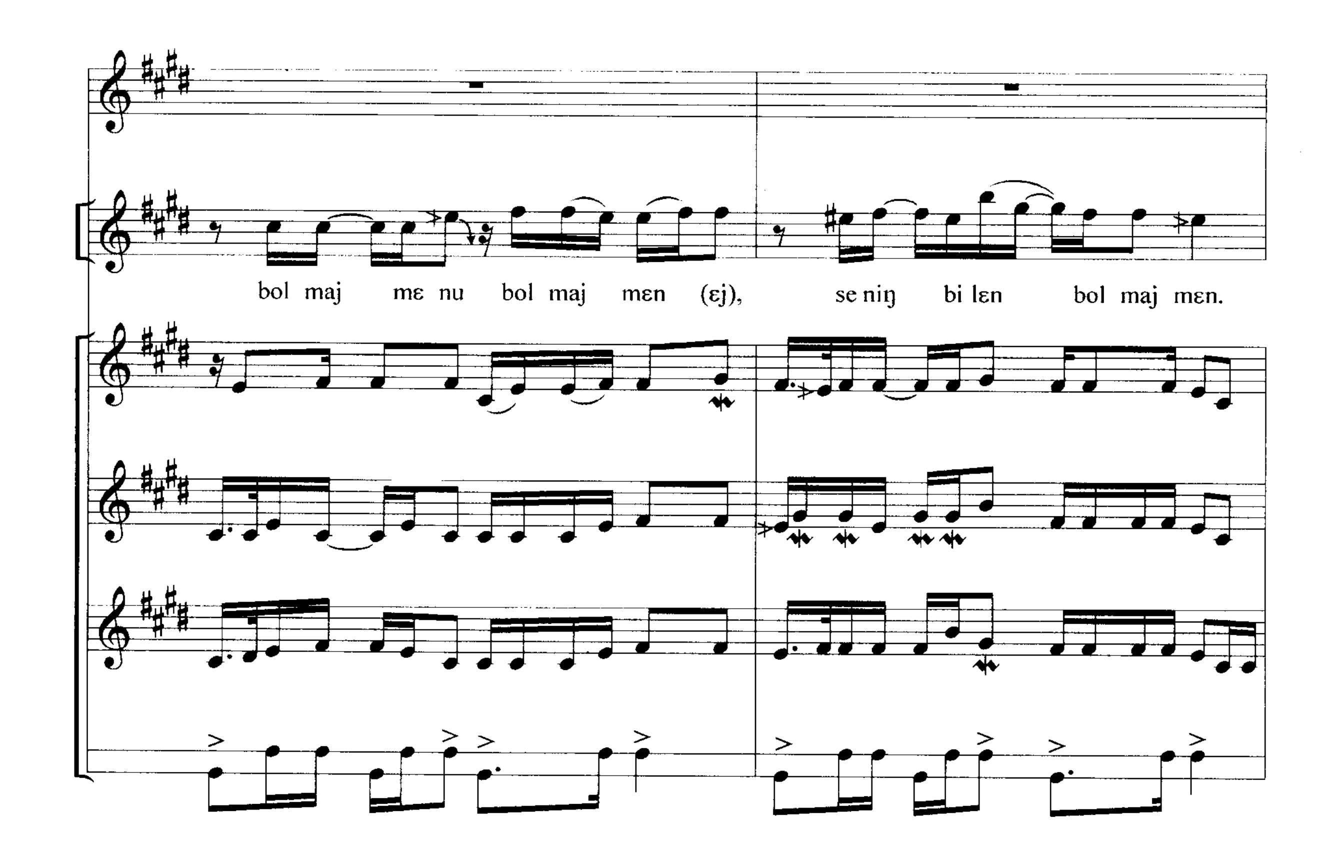

xɛl qi-a lɛm kø zi sɛn dɛ, til tu -
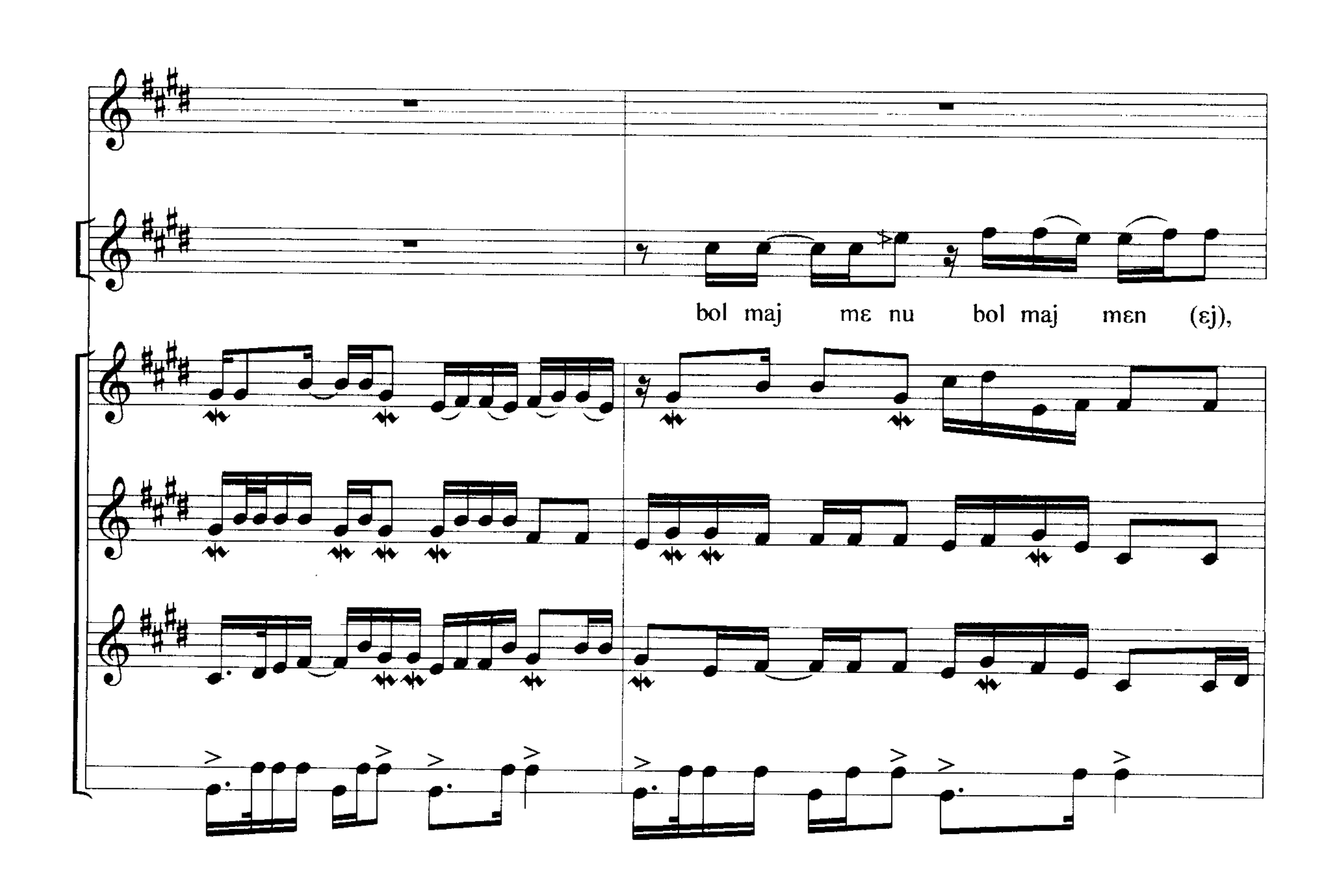

ma riŋ mɛn bo laj. [(waj hɛj xɛj xɛj) a ja rɛj,

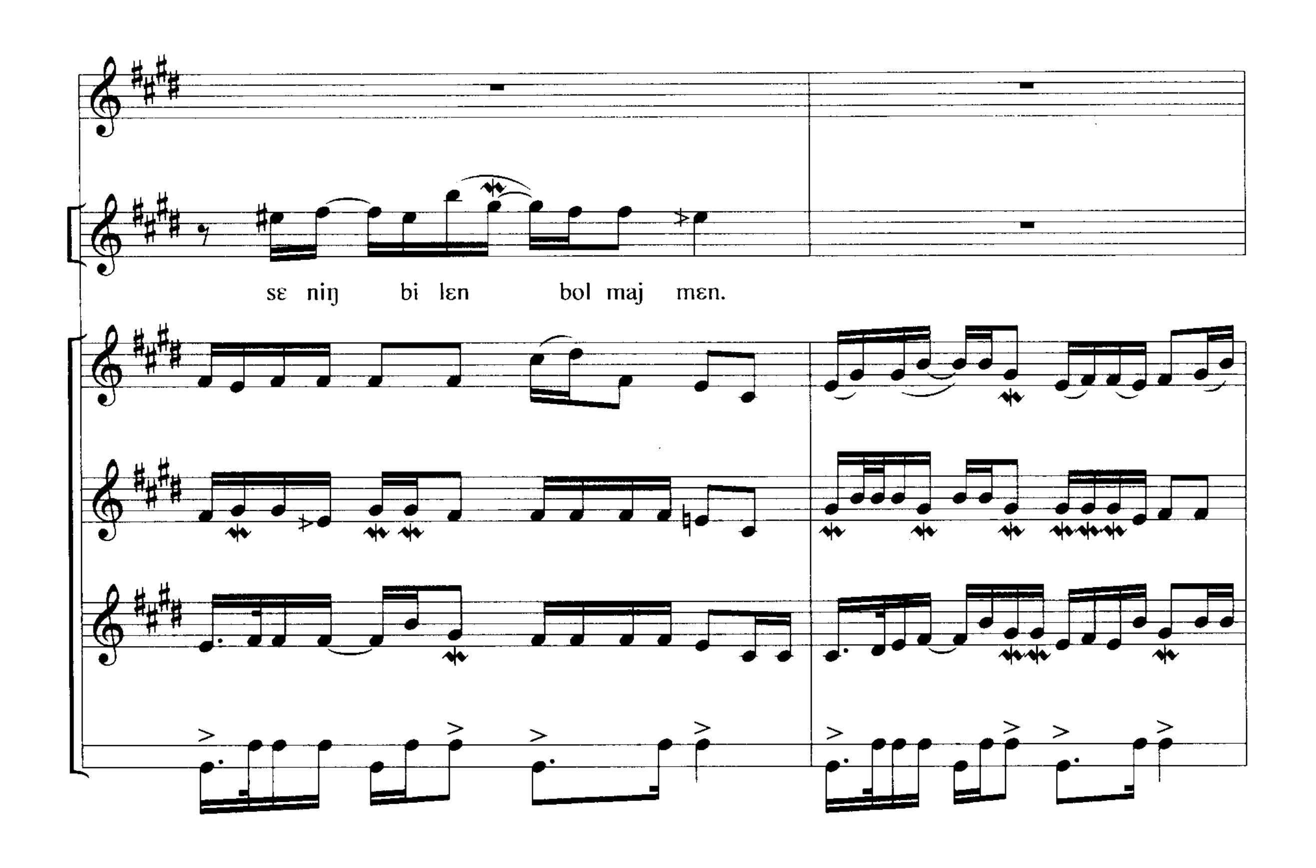

(hɛj xɛj xɛj) tʃaq qan ja rɛj, a ja rɛj dɛr di ma,
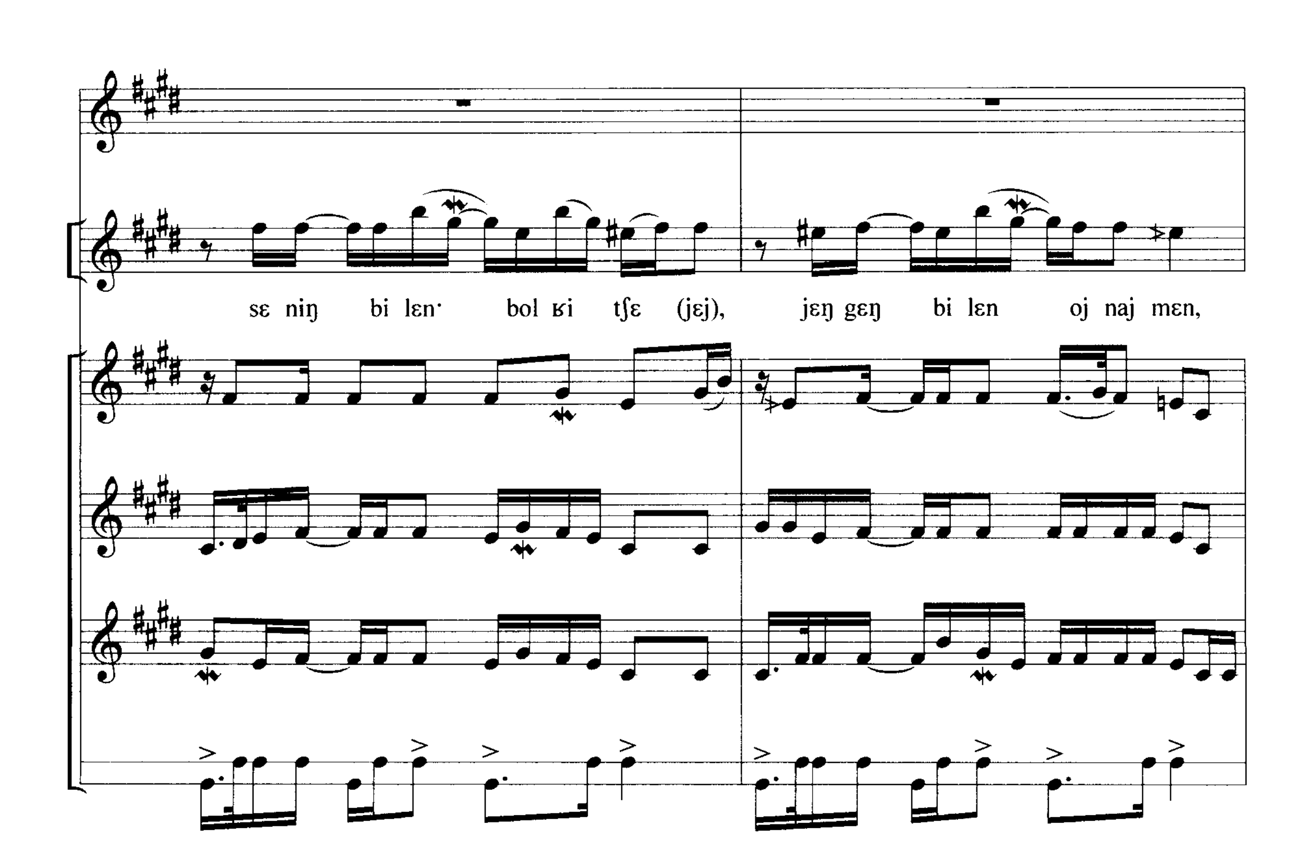

a ja rɛj dɛr di ma, (waj waj jɛj a) dɛr di mɛj.]
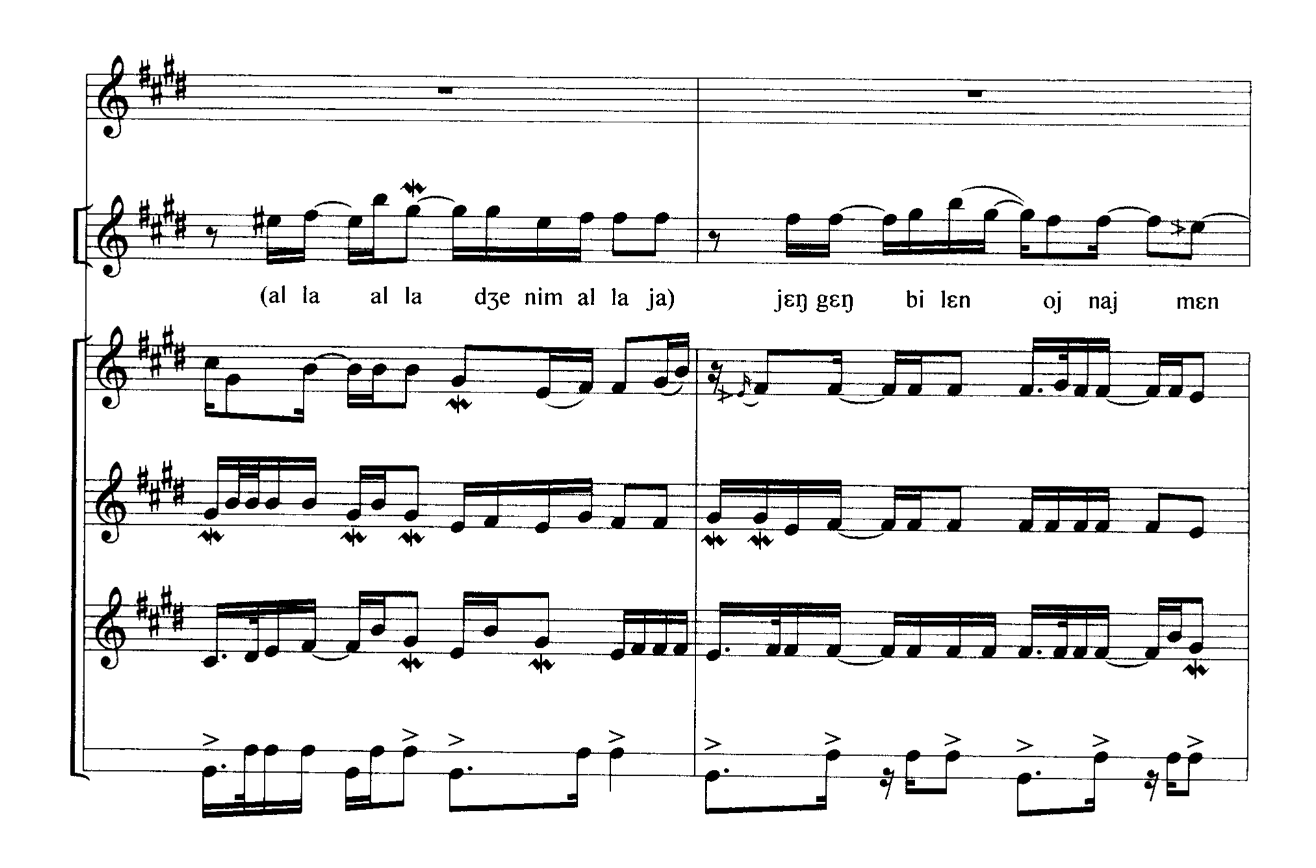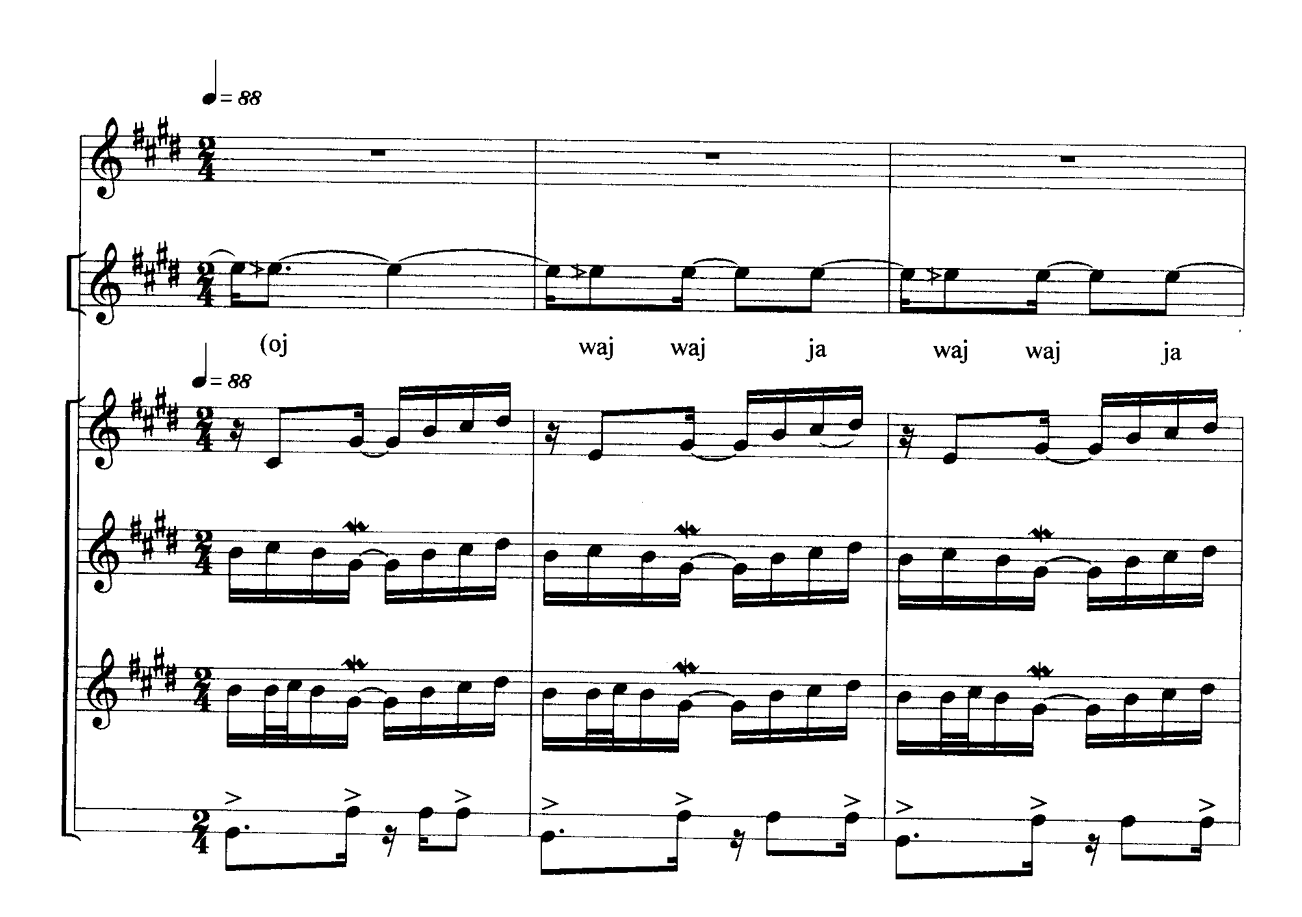



bol maj me nu bol maj men (ej),
se niŋ bi len bol maj men.

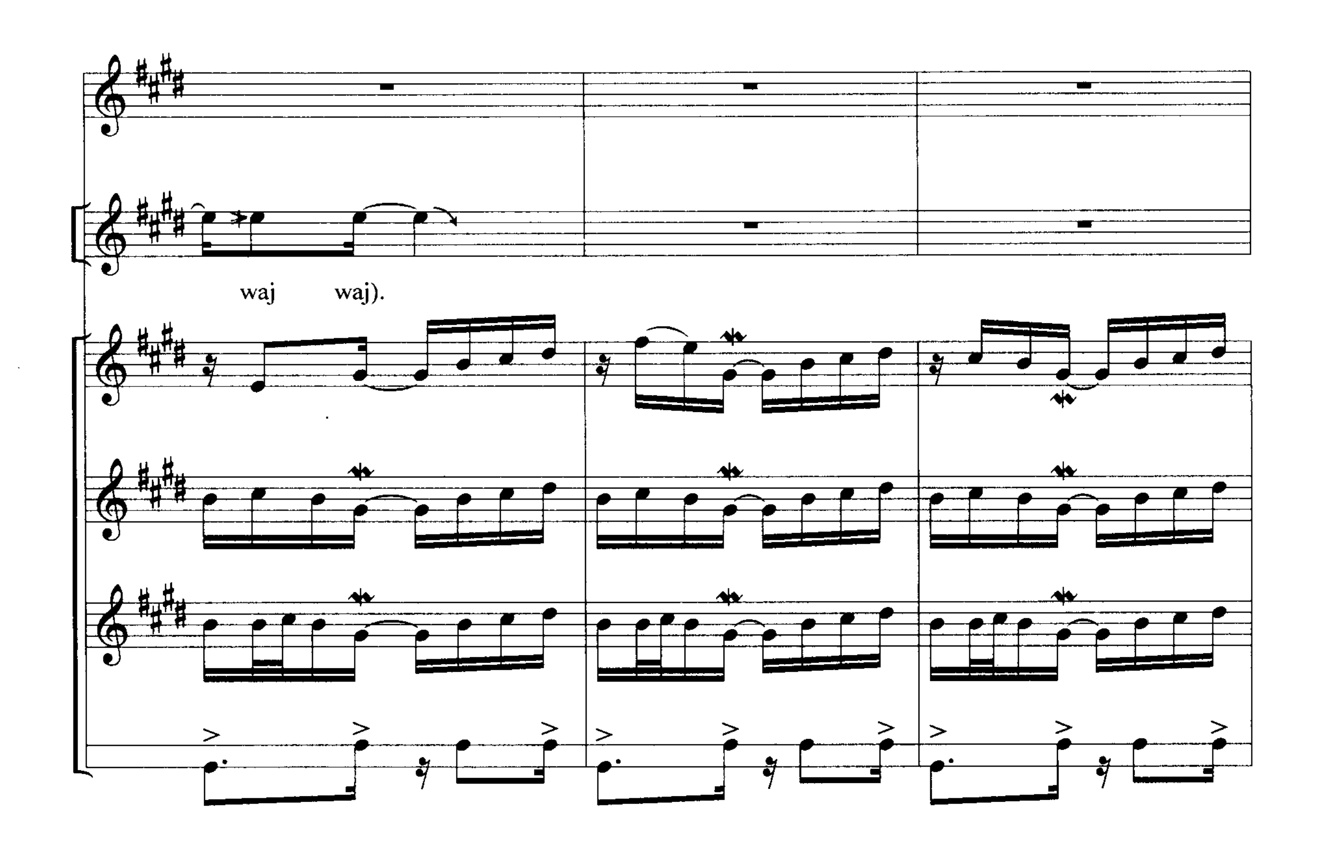

bol maj me nu bol maj men (ej),

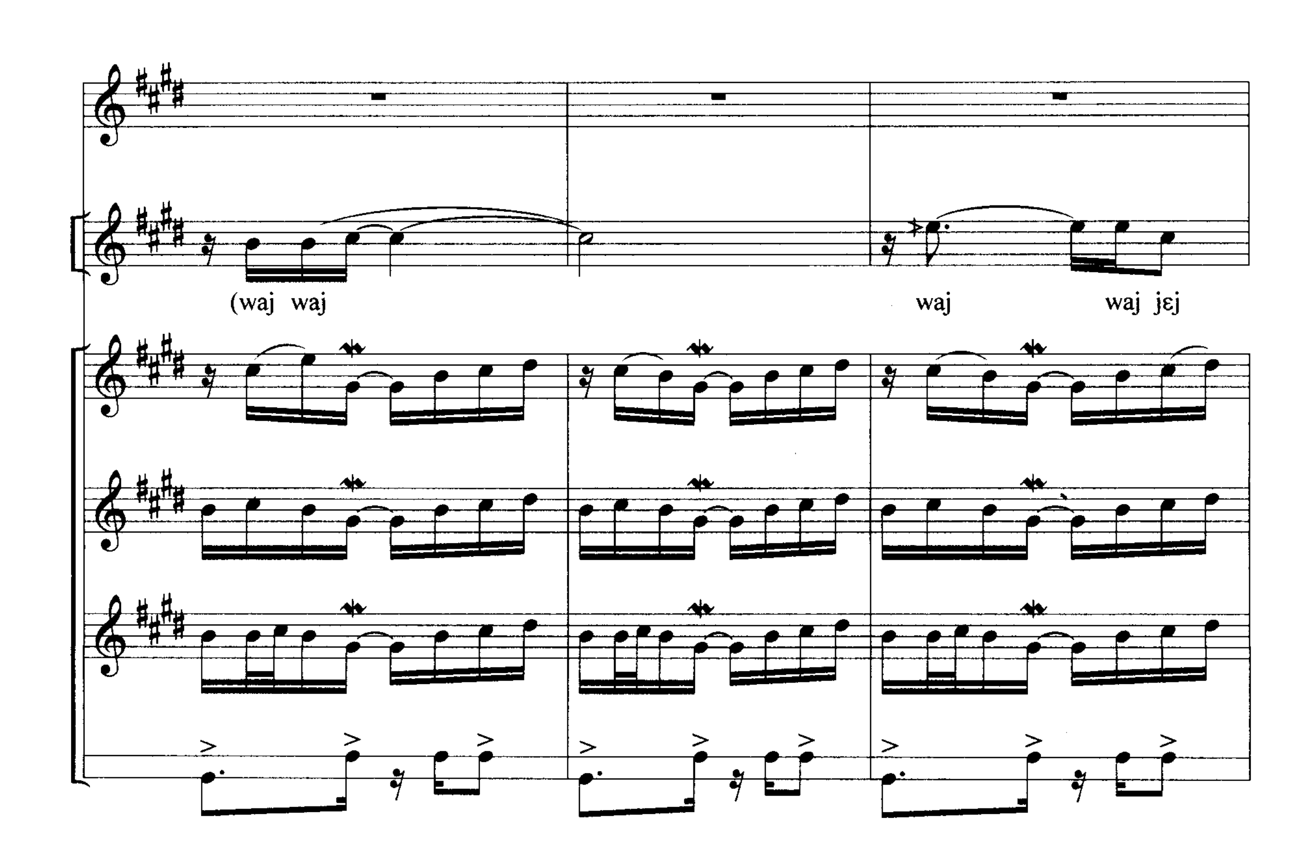

sɛ niŋ bi lɛn bol maj mɛn.

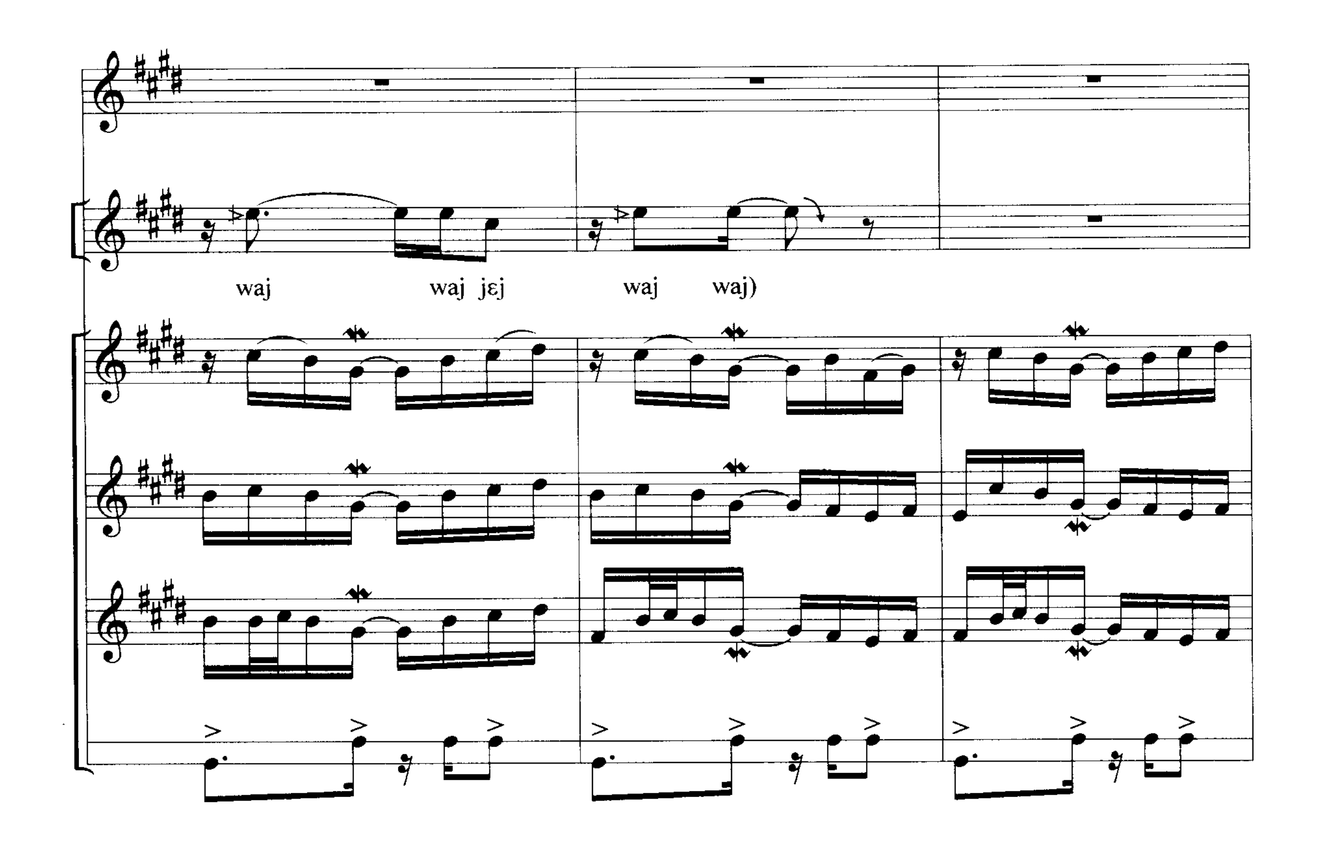

sɛ niŋ bi lɛn· bol ʁi tʃɛ (jɛj), jɛŋ gɛŋ bi lɛn oj naj mɛn,
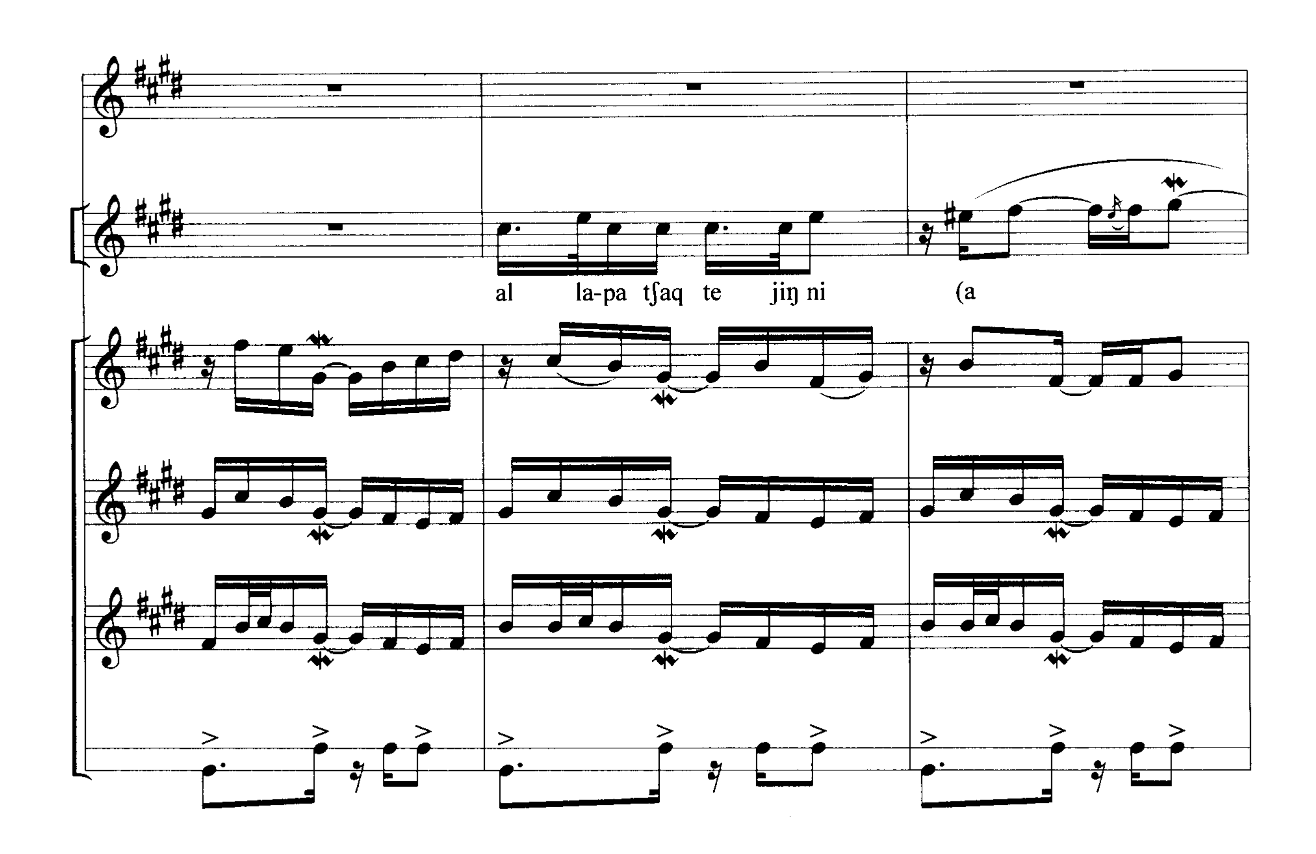

(al la al la dʒe nim al la ja) jɛŋ gɛŋ bi lɛn oj naj mɛn
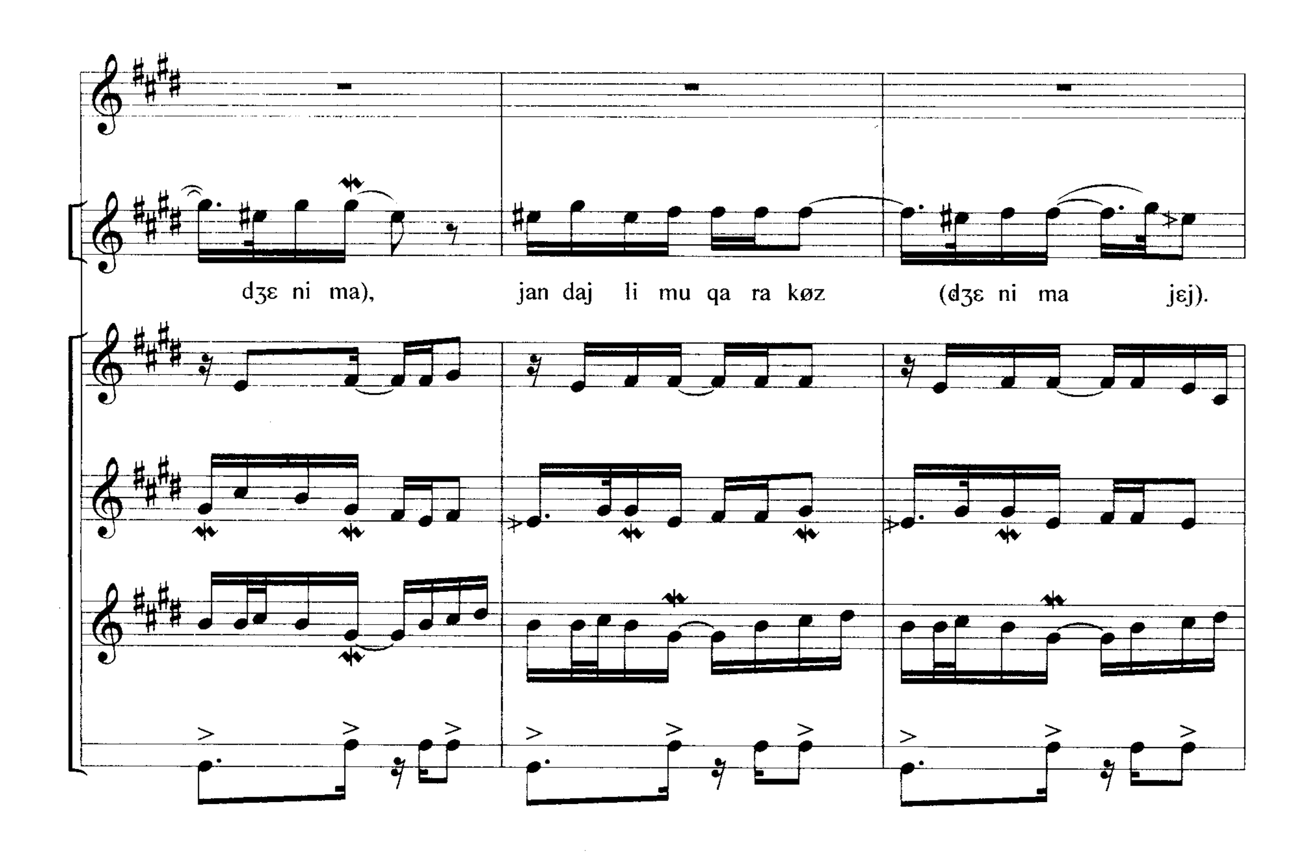

♩= 88
(oj waj waj ja waj waj ja
♩= 88


waj waj).
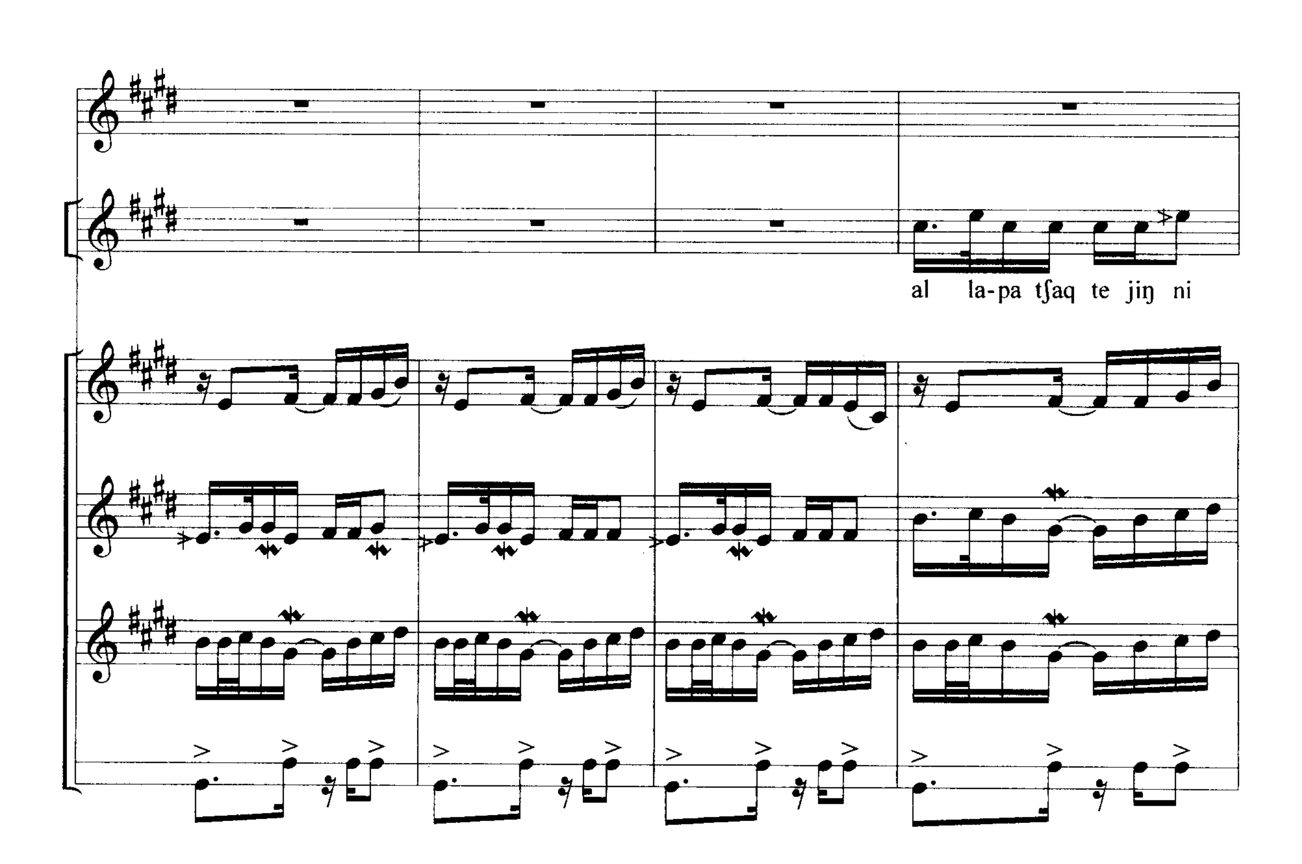

(waj waj
waj waj jɛj


waj
waj jɛj
waj
waj)
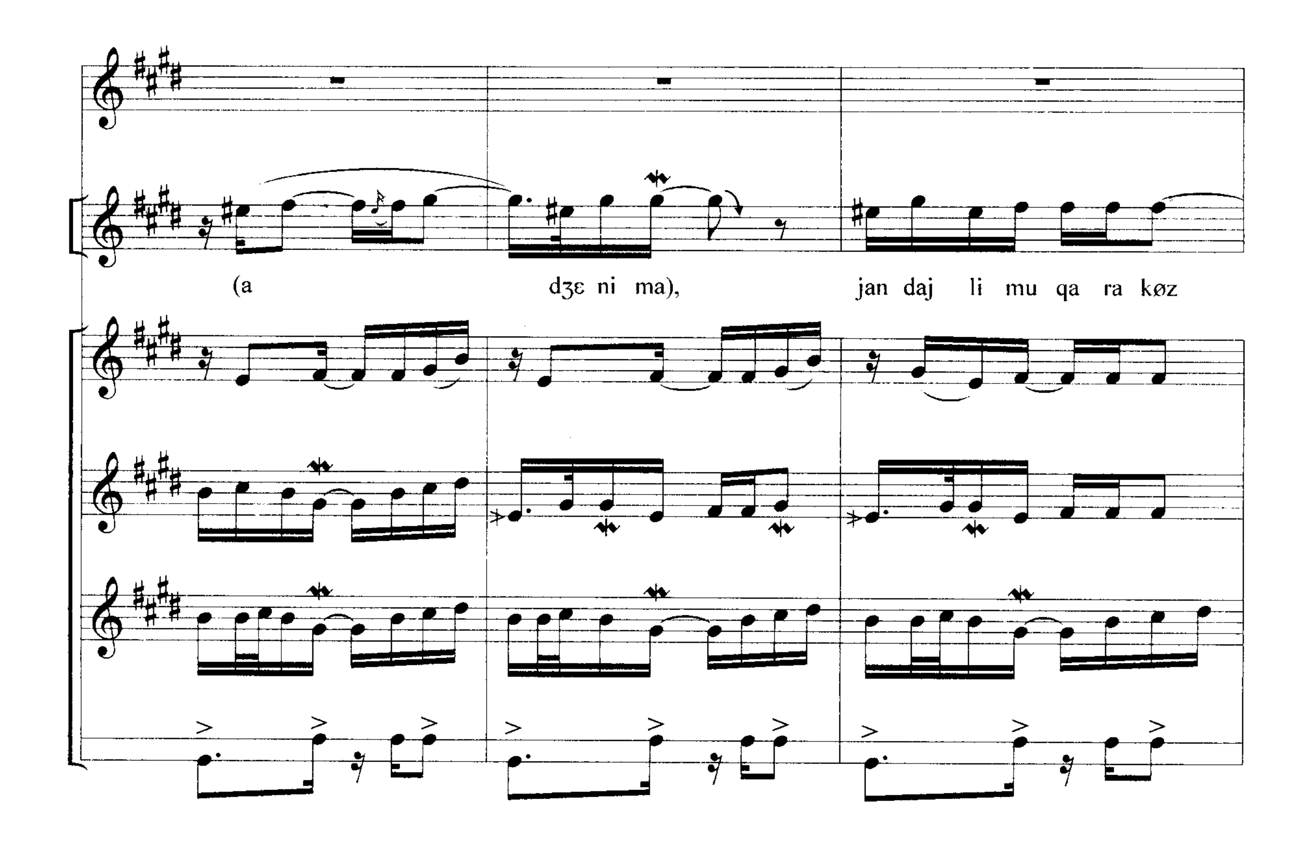

al
la-pa tʃaq te
jiŋ ni
(a
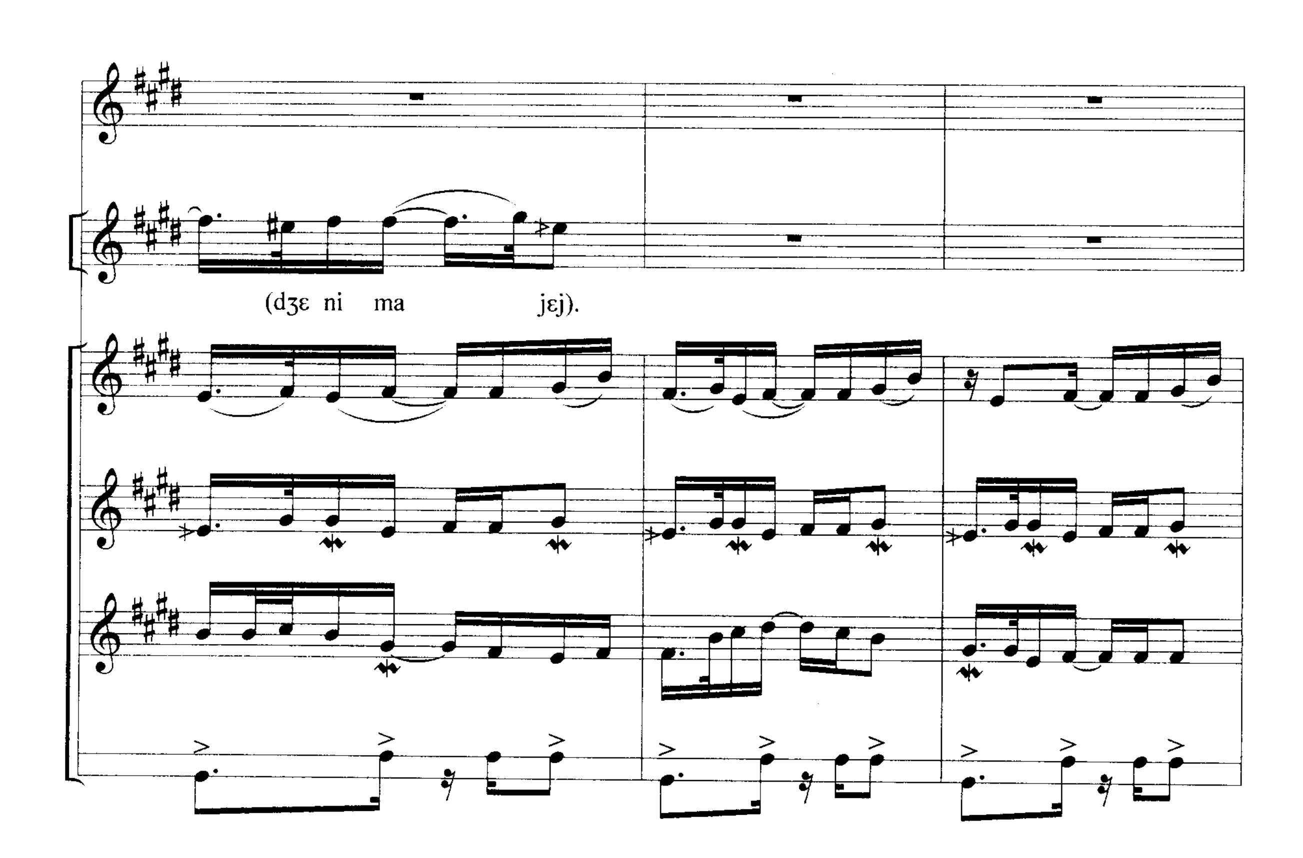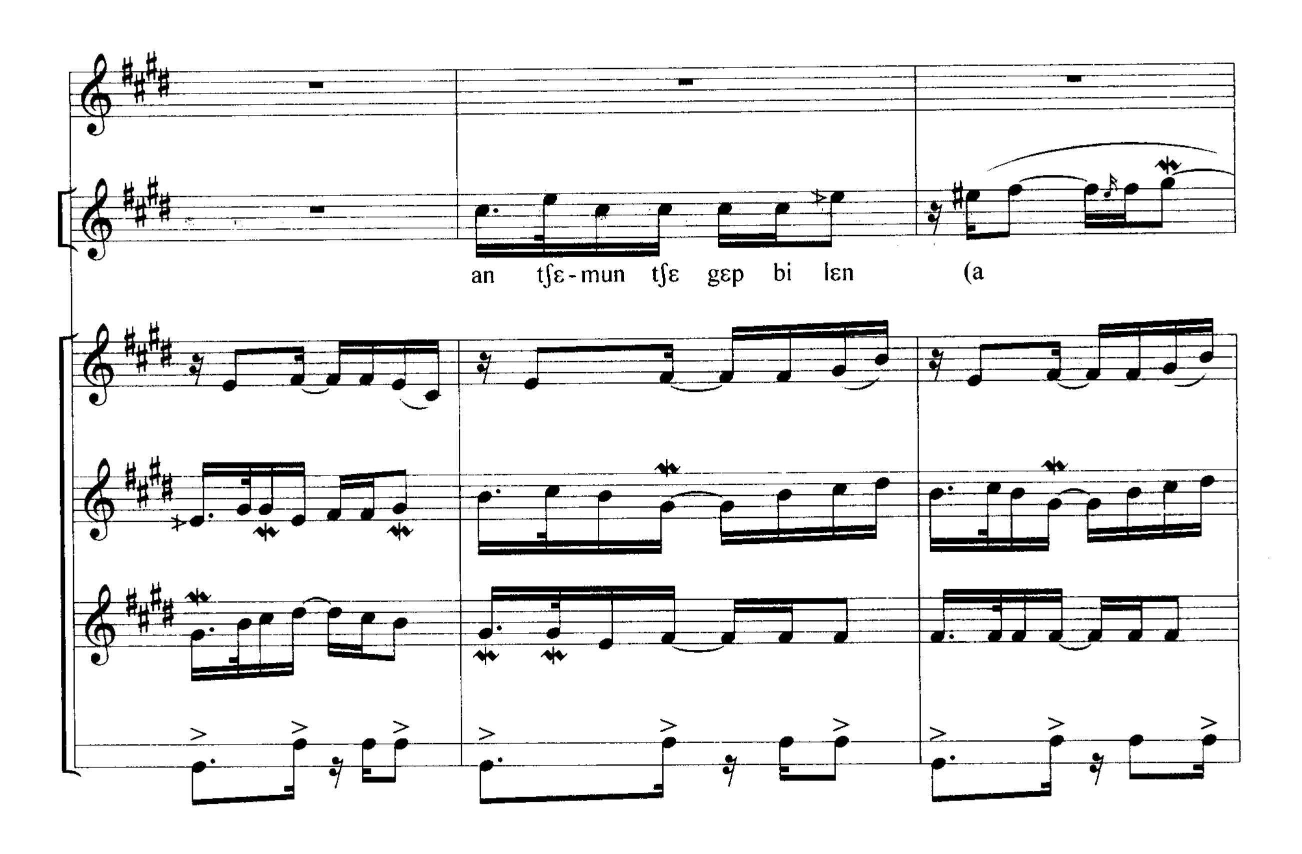


dʒɛ ni ma),
jan daj li mu qa ra køz
(ʤɛ ni ma jɛj).
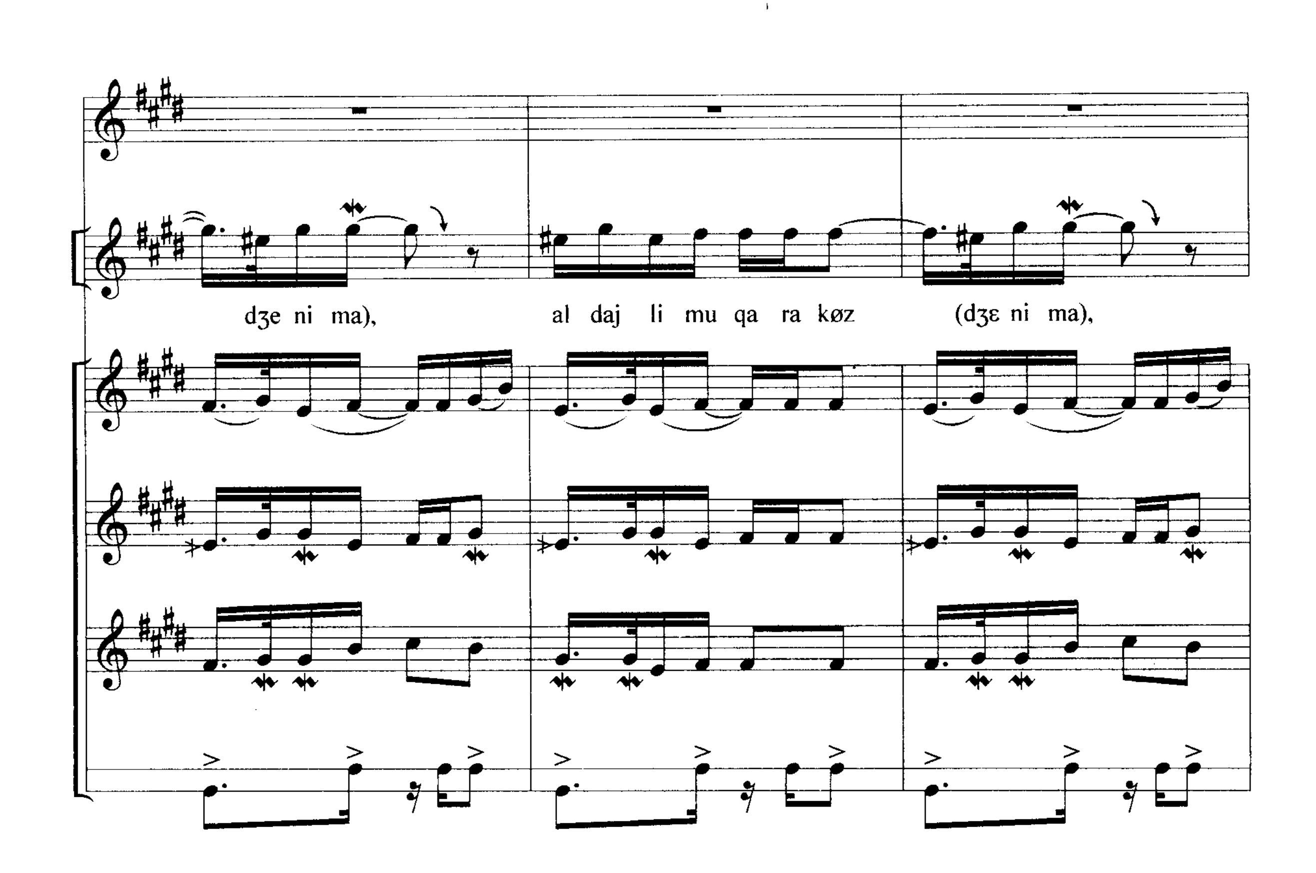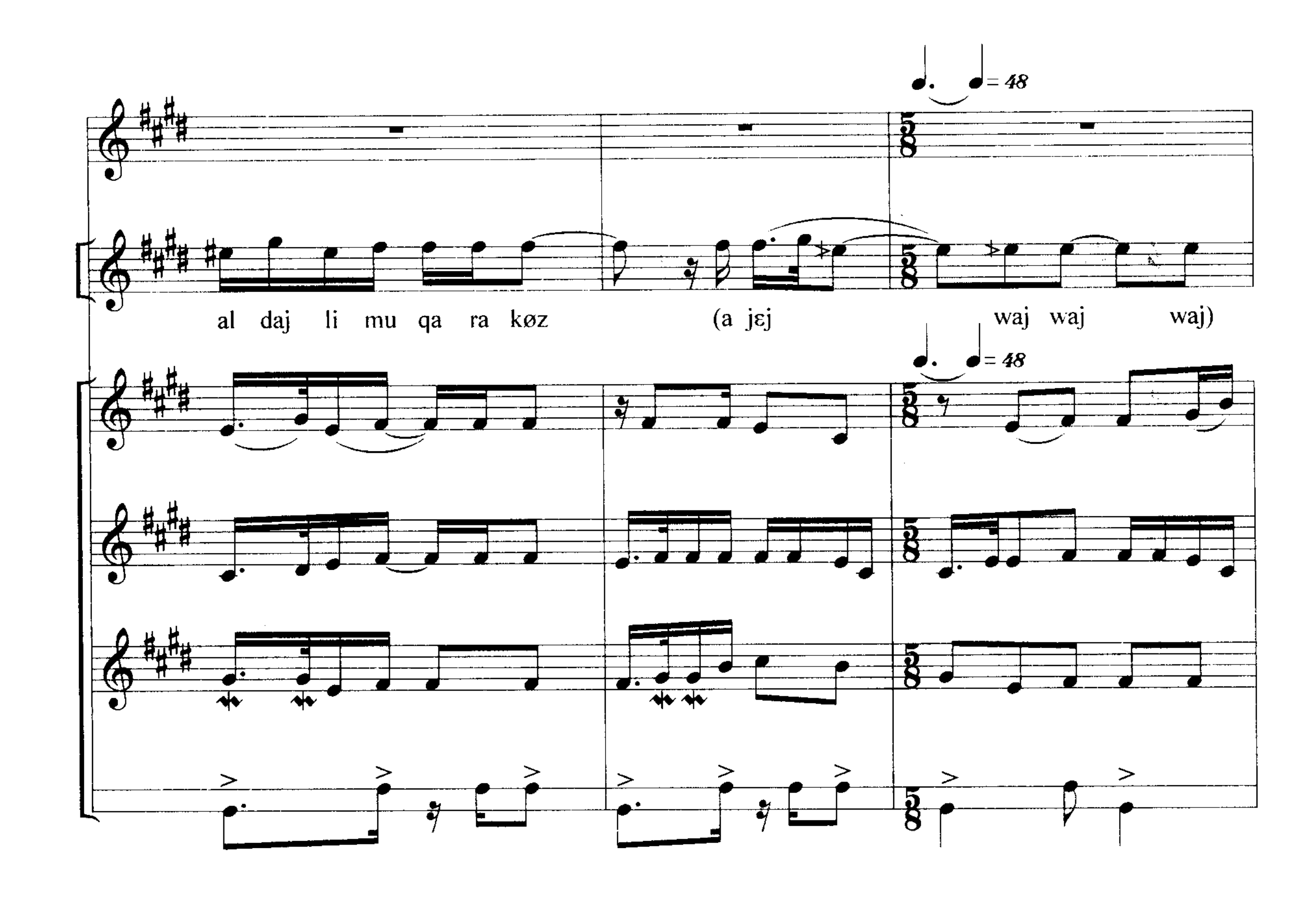


al la-pa tʃaq te jiŋ ni

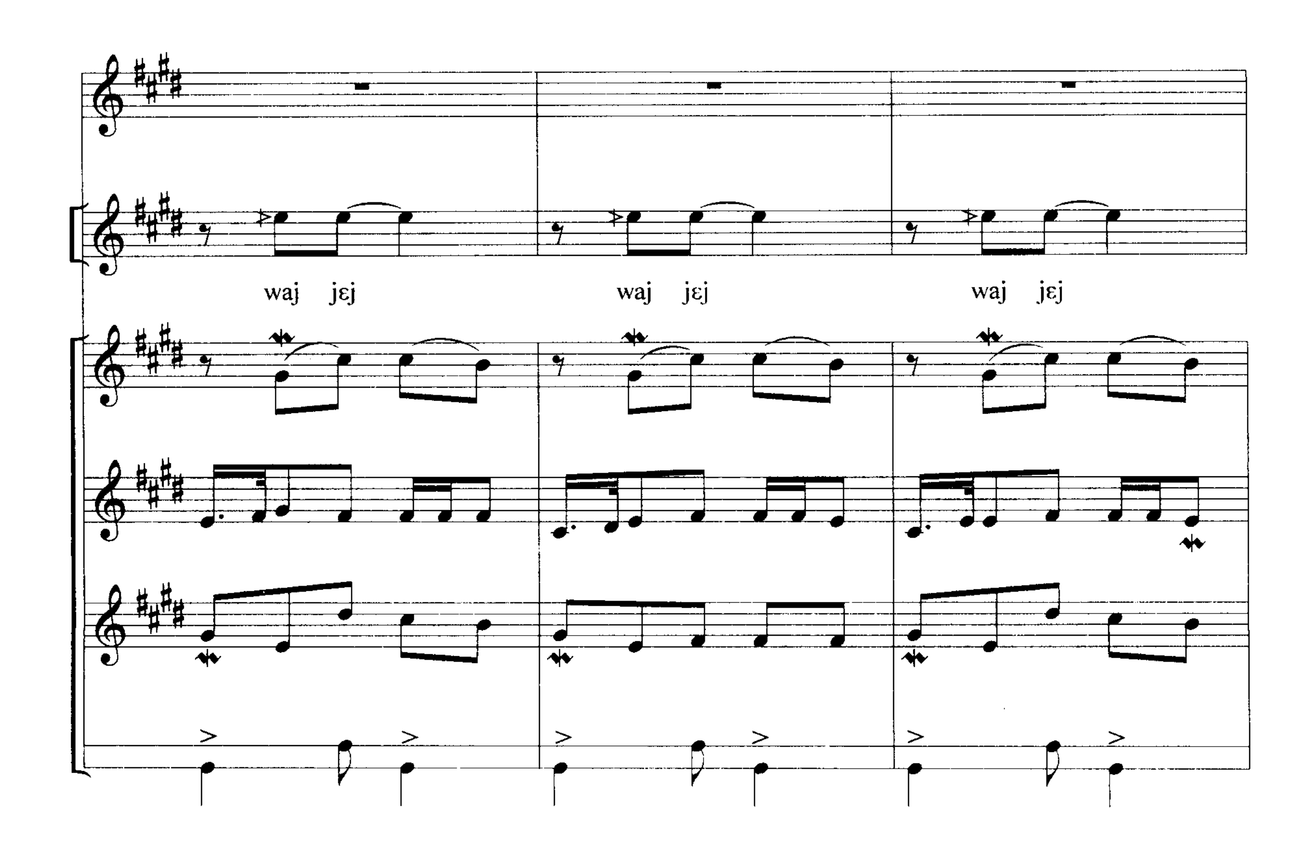

(a
dʒɛ ni ma),
jan daj li mu qa ra køz
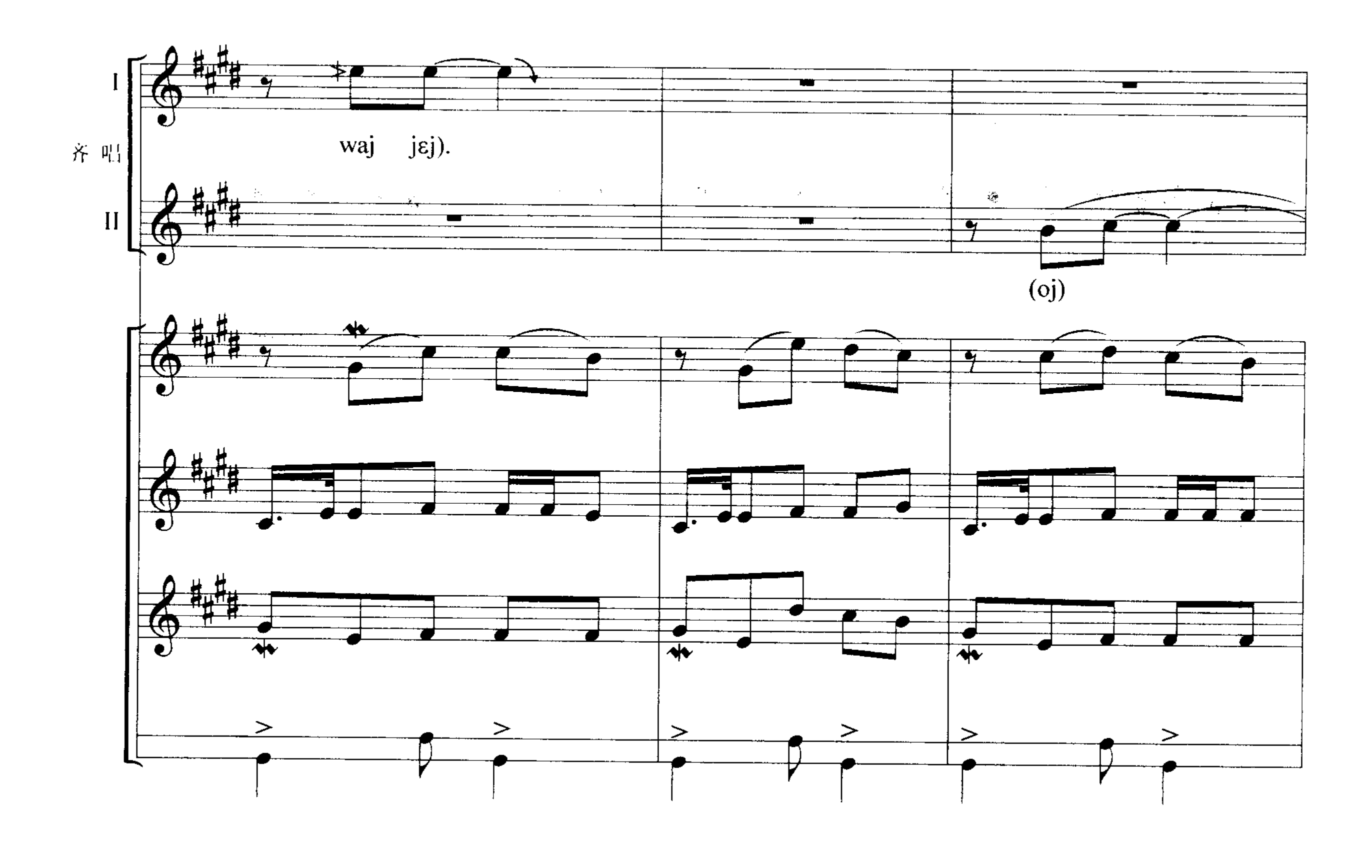

(dʒɛ ni ma
jɛj).
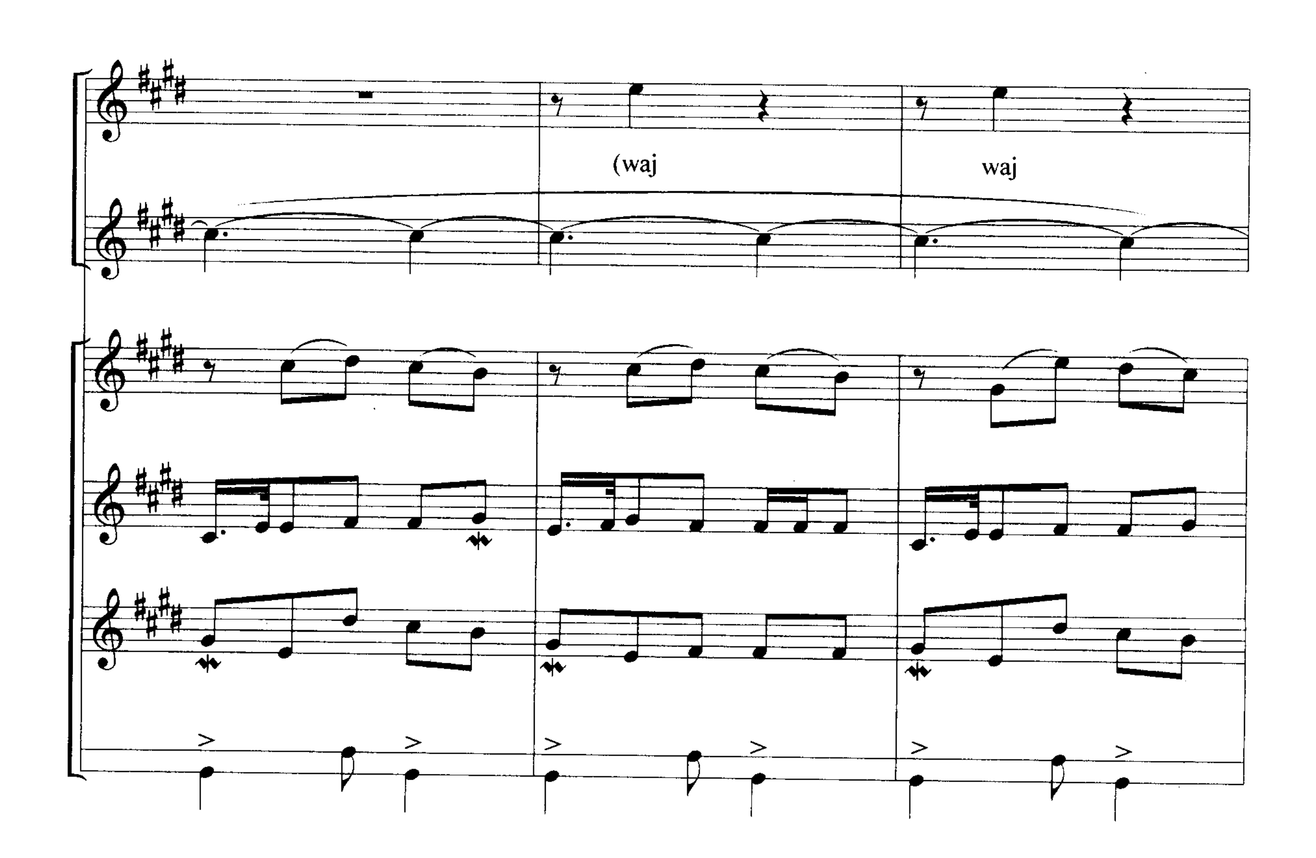

an tʃɛ-mun tʃɛ gɛp bi lɛn (a
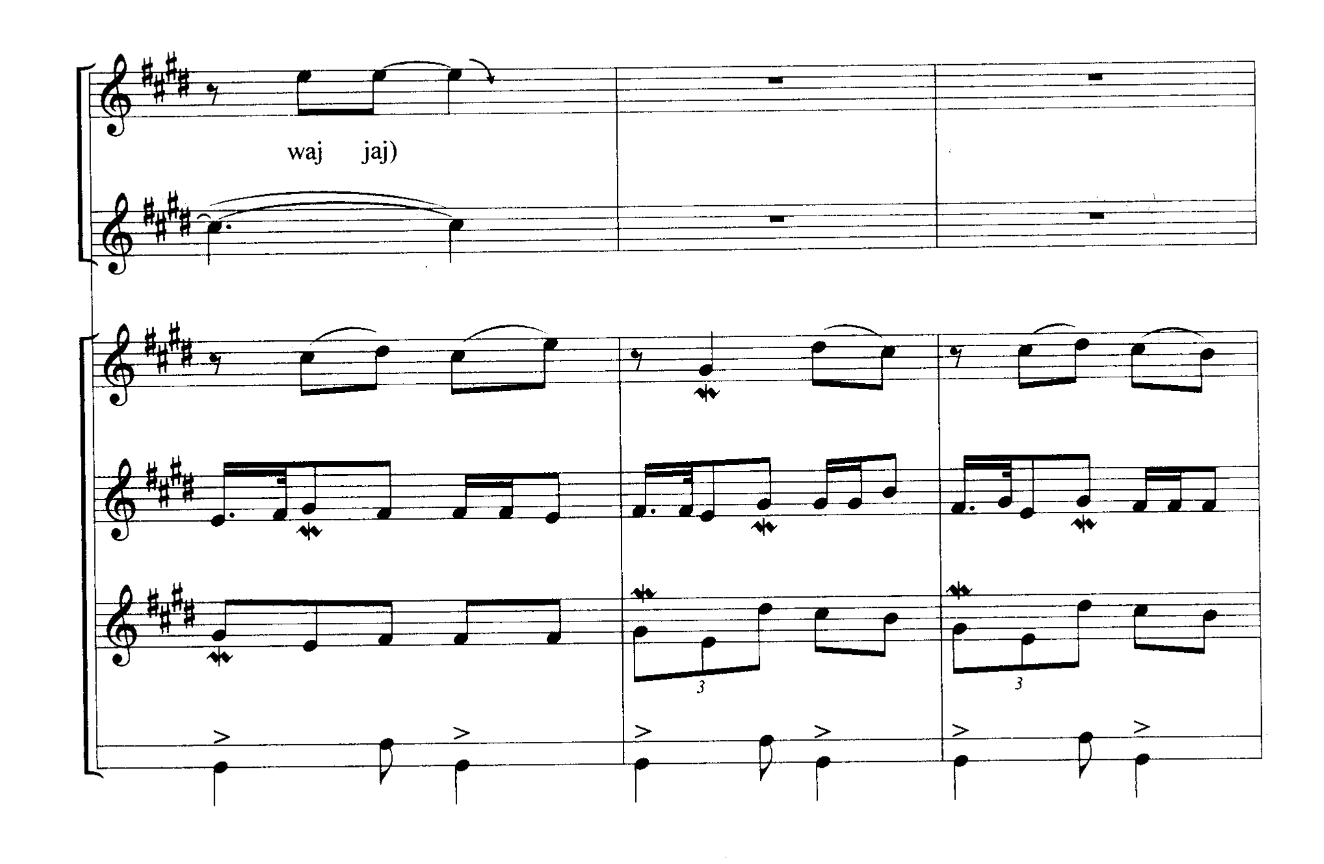

dʒe ni ma), al daj li mu qa ra køz (dʒɛ ni ma),

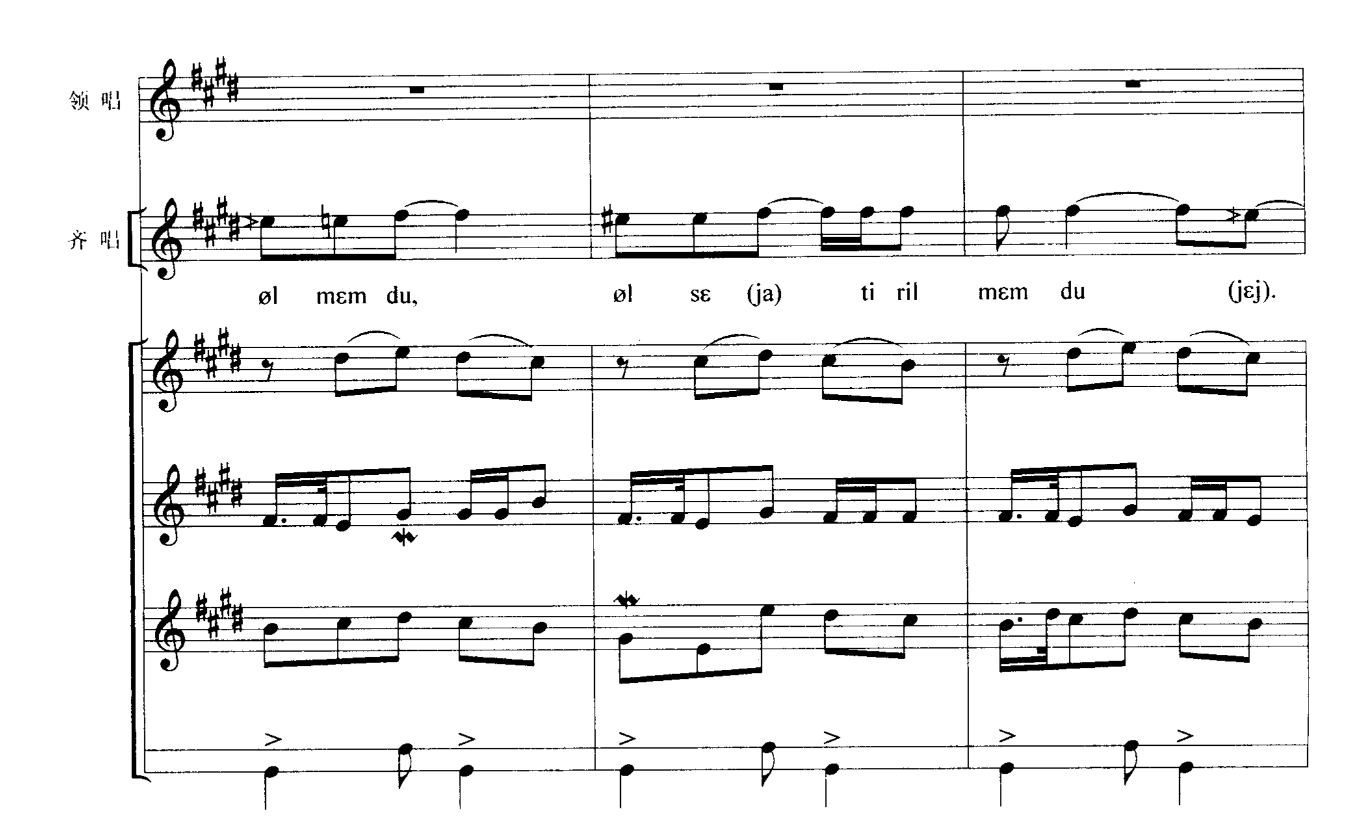

♩. ♩= 48
al daj li mu qa ra køz
(a jɛj
waj waj waj)
♩. ♩= 48
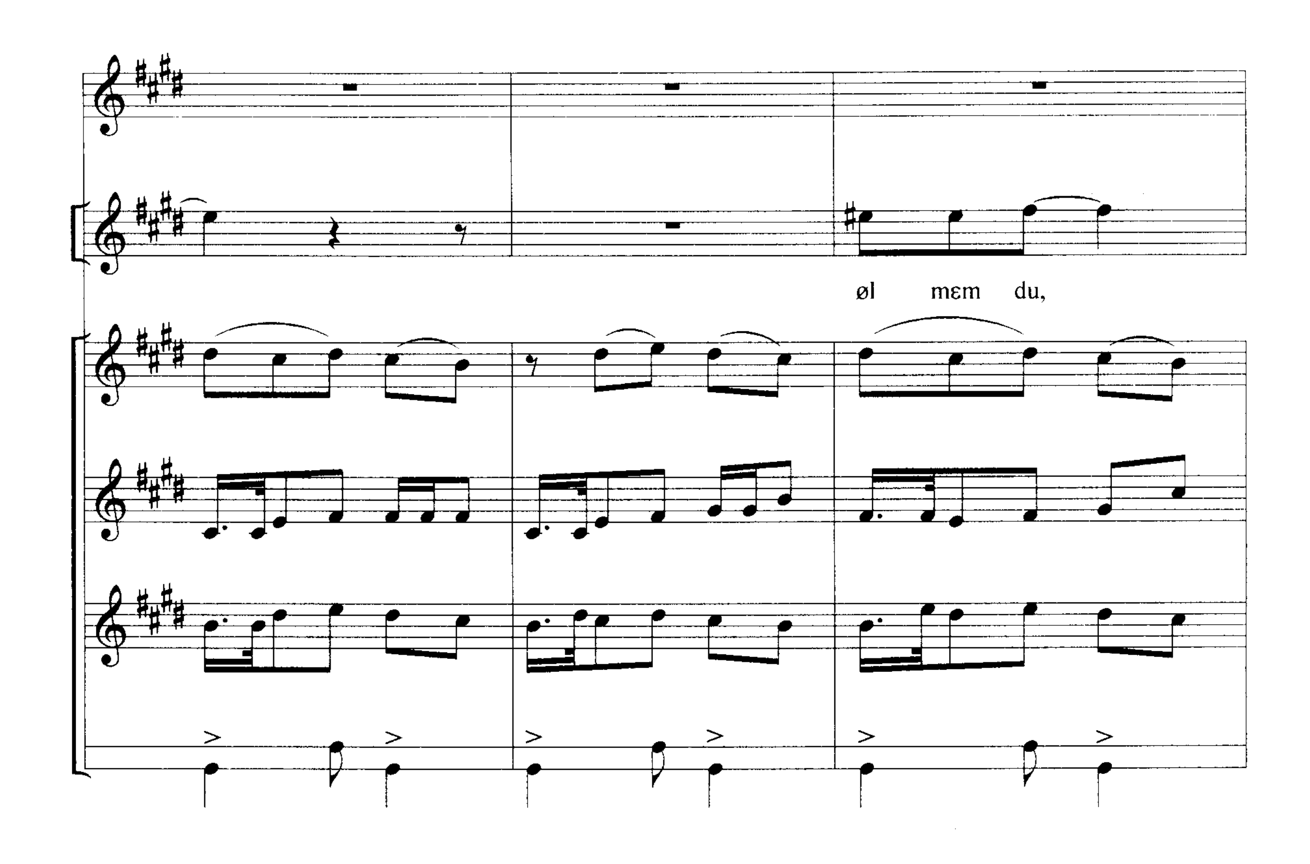

waj jɛj
waj jɛj
waj jɛj
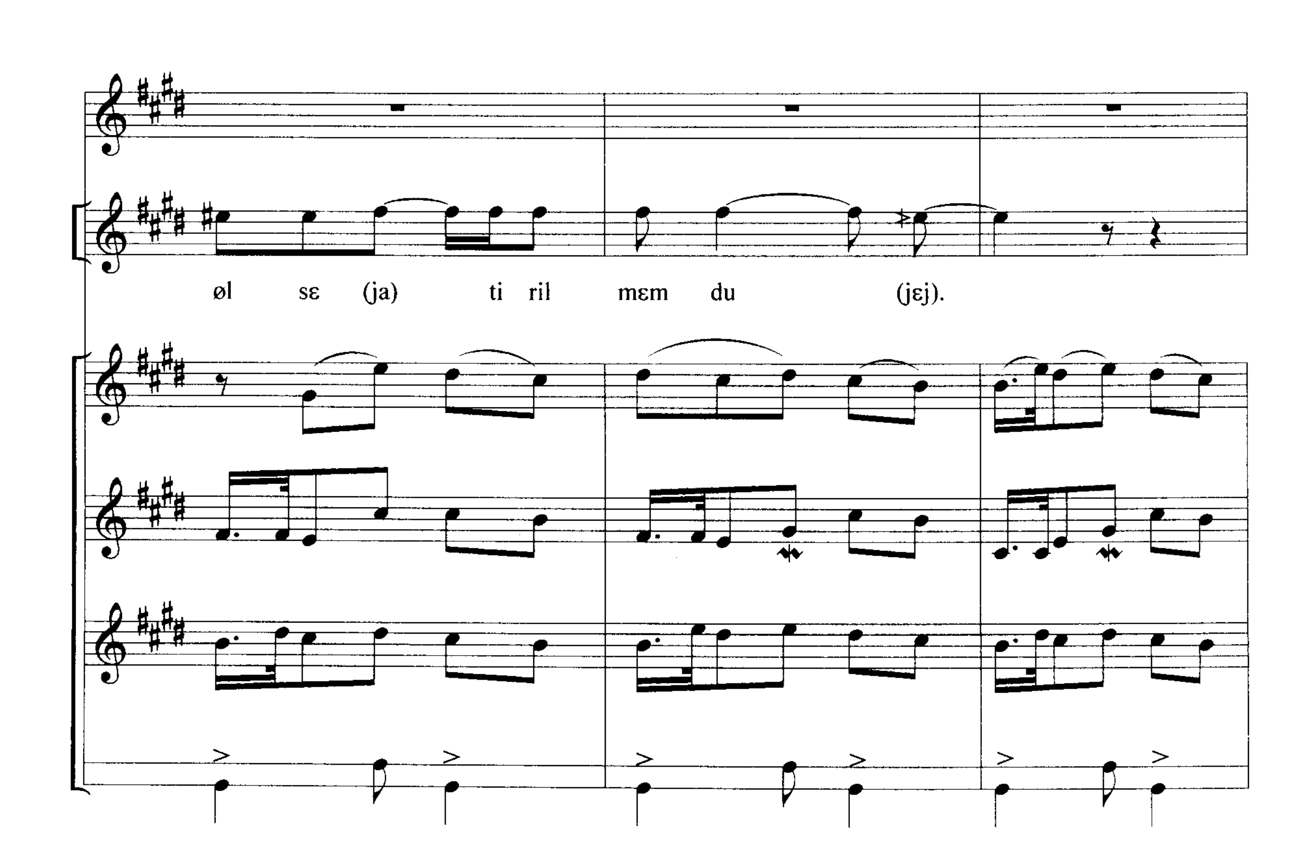

I
齐唱
II
waj jɛj).
(oj)
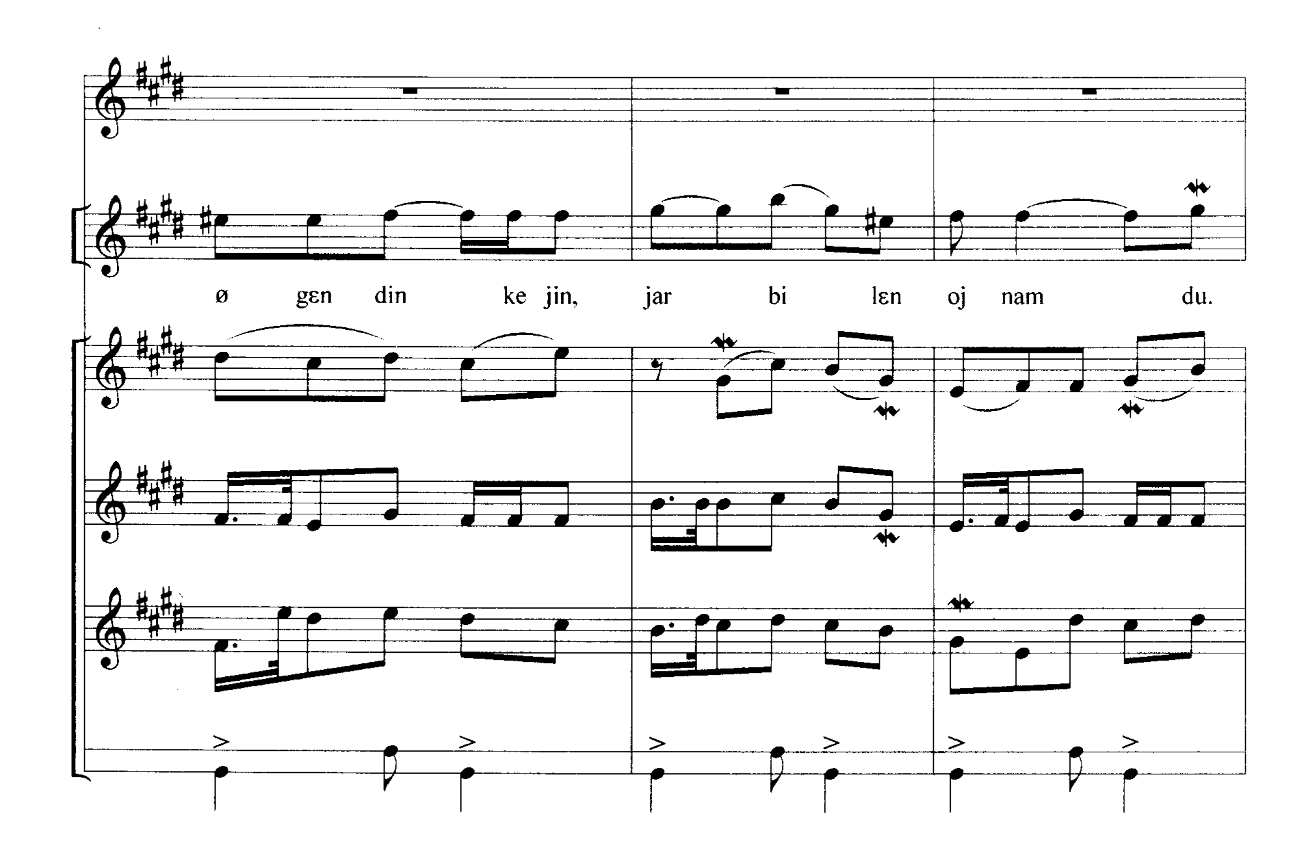

(waj
waj
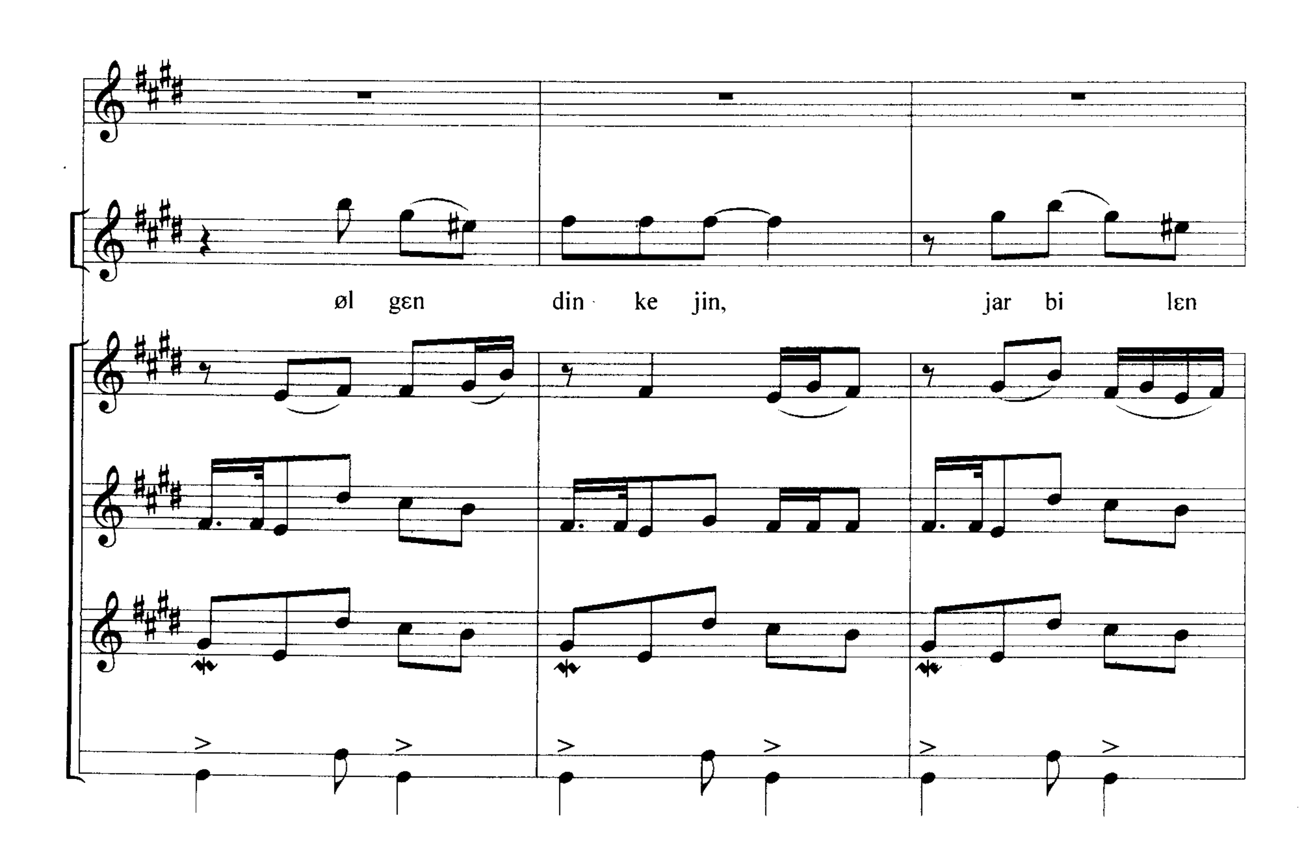

waj jaj)

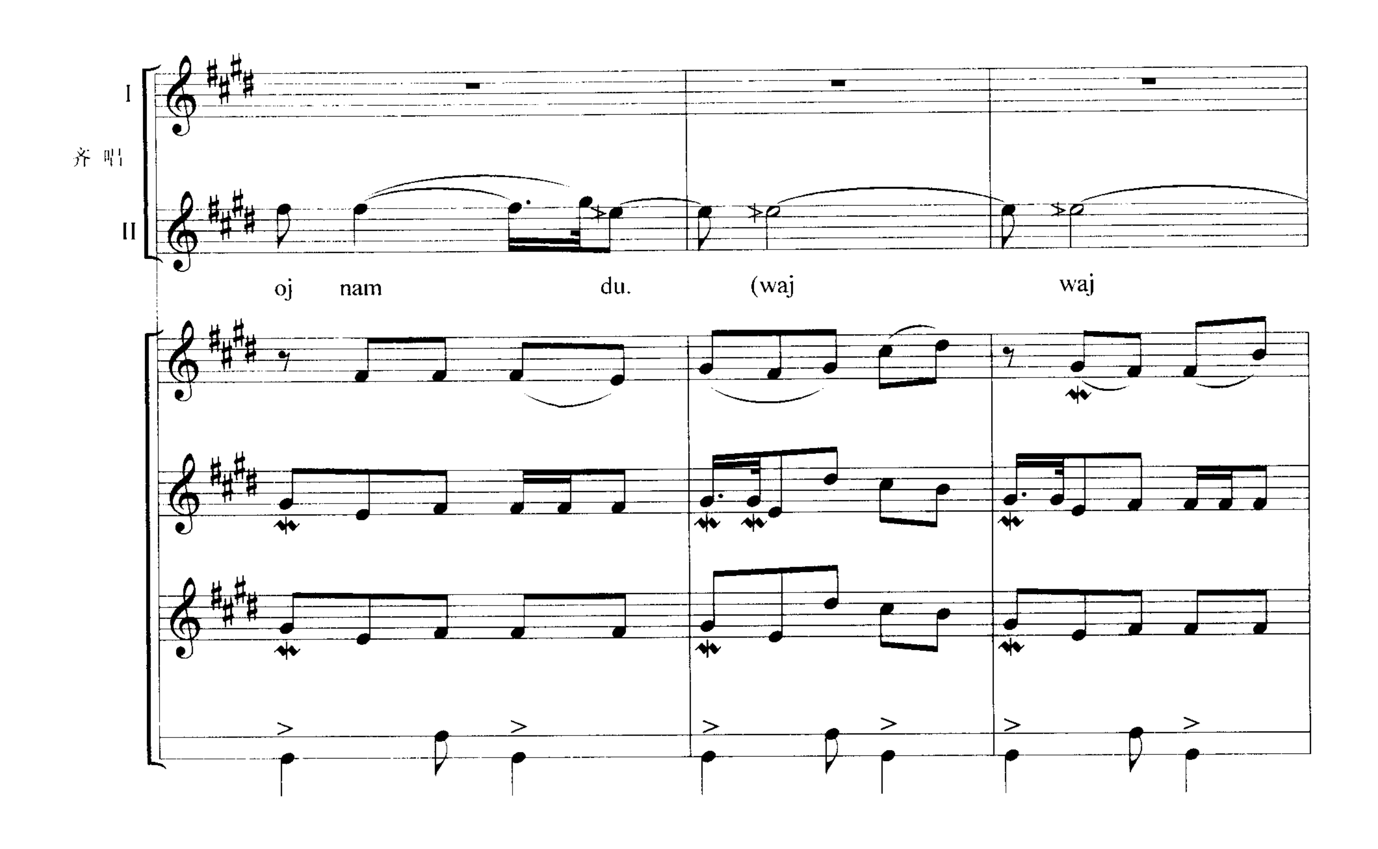

领 唱
齐 唱
øl mɛm du,
øl sɛ (ja) ti ril mɛm du (jɛj).

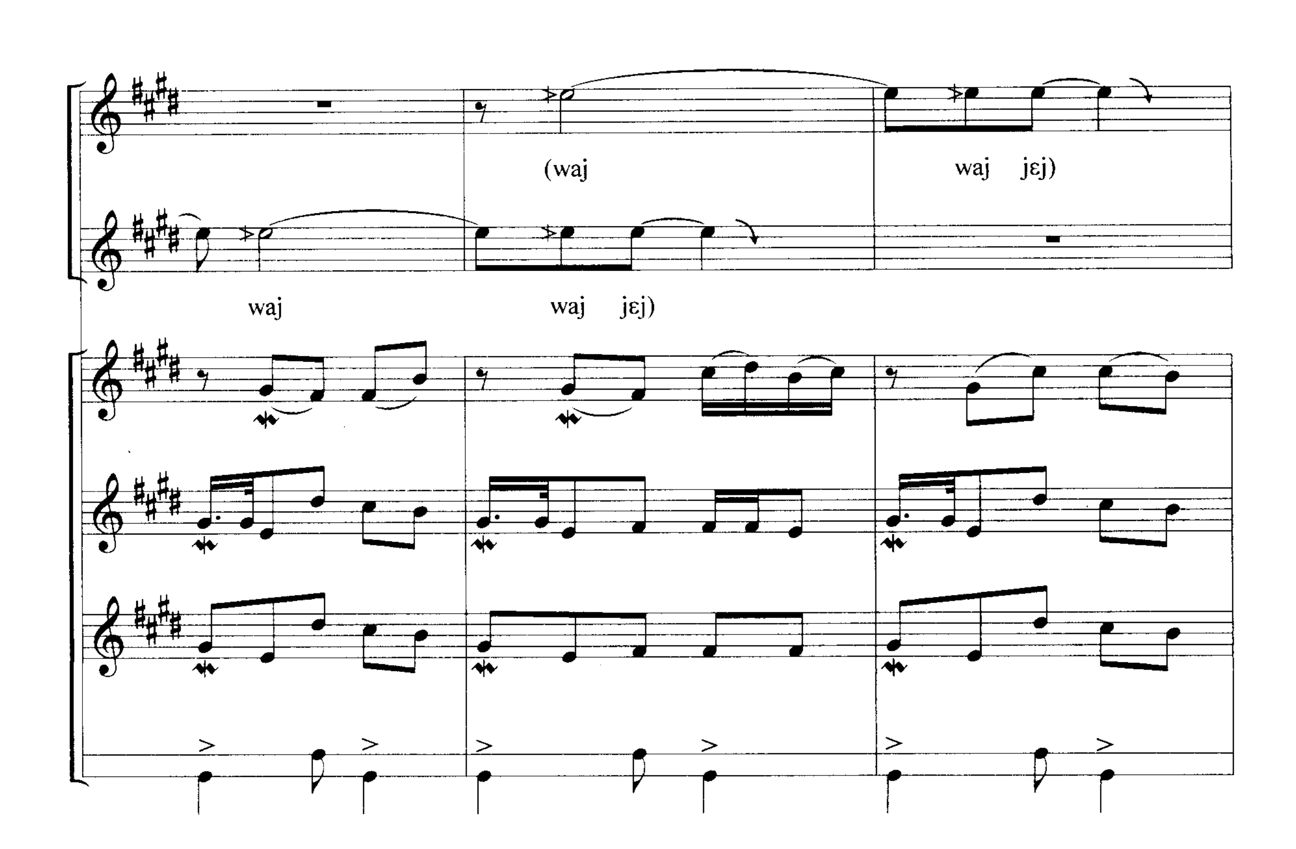

øl mɛm du,
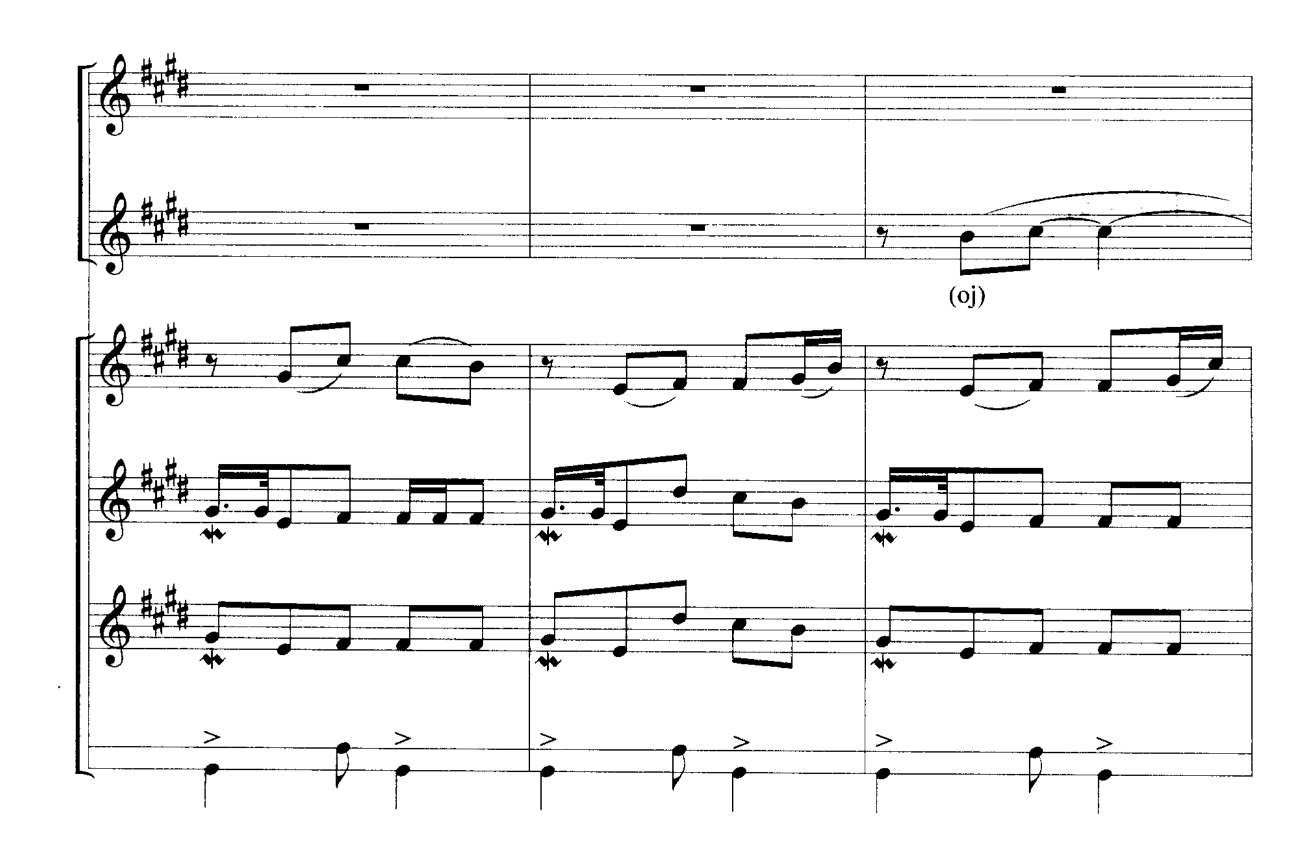

øl sɛ (ja) ti ril mɛm du (jɛj).
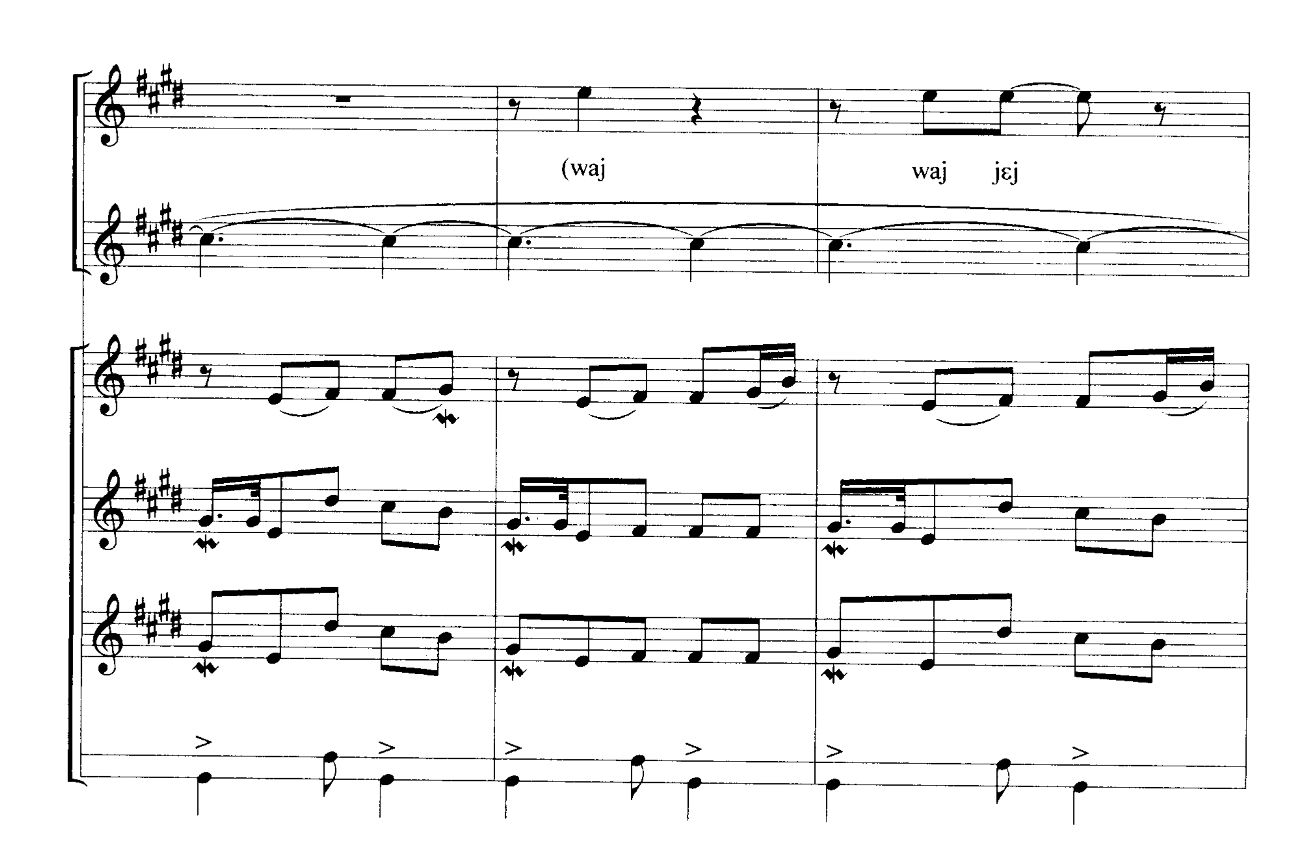

ø gɛn din ke jin, jar bi lɛn oj nam du.
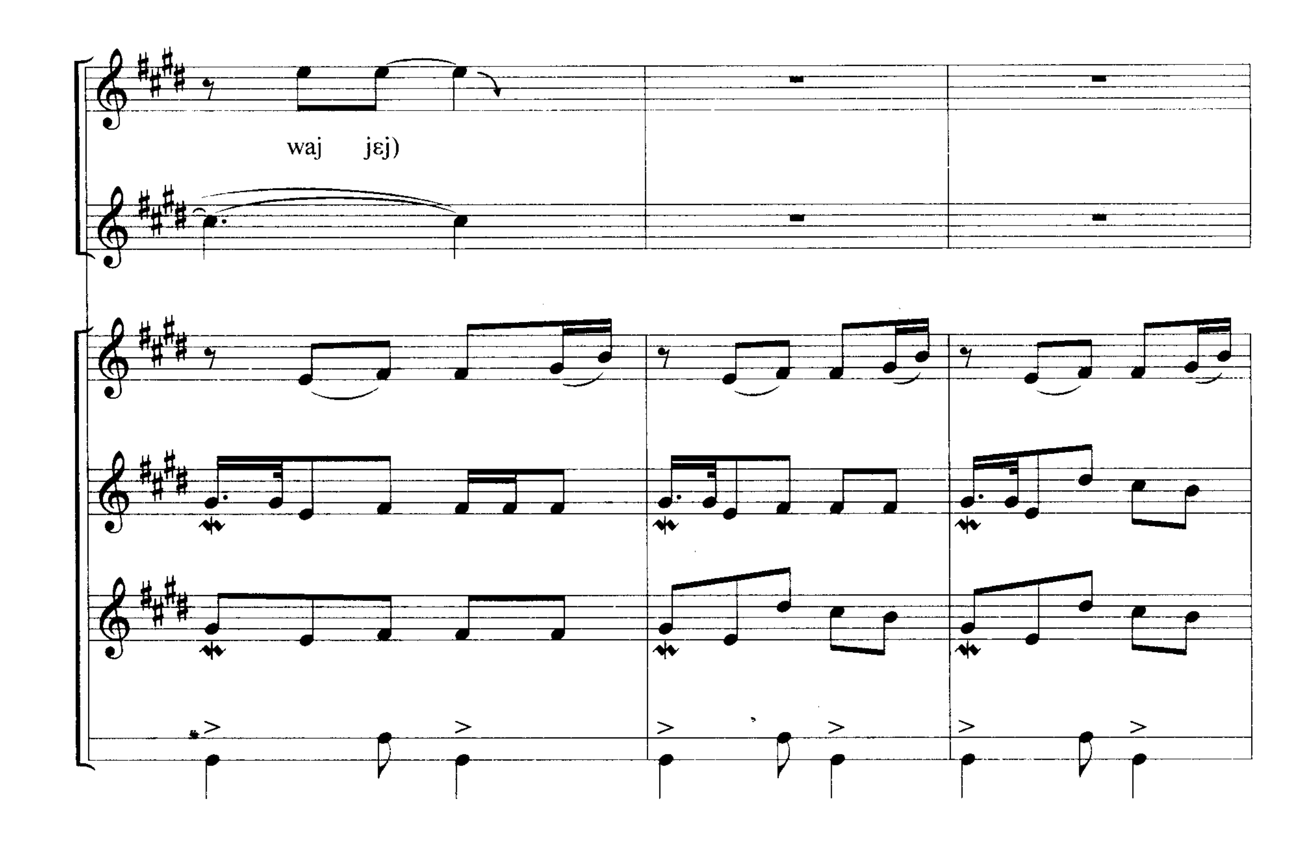

øl gɛn din ke jin, jar bi lɛn
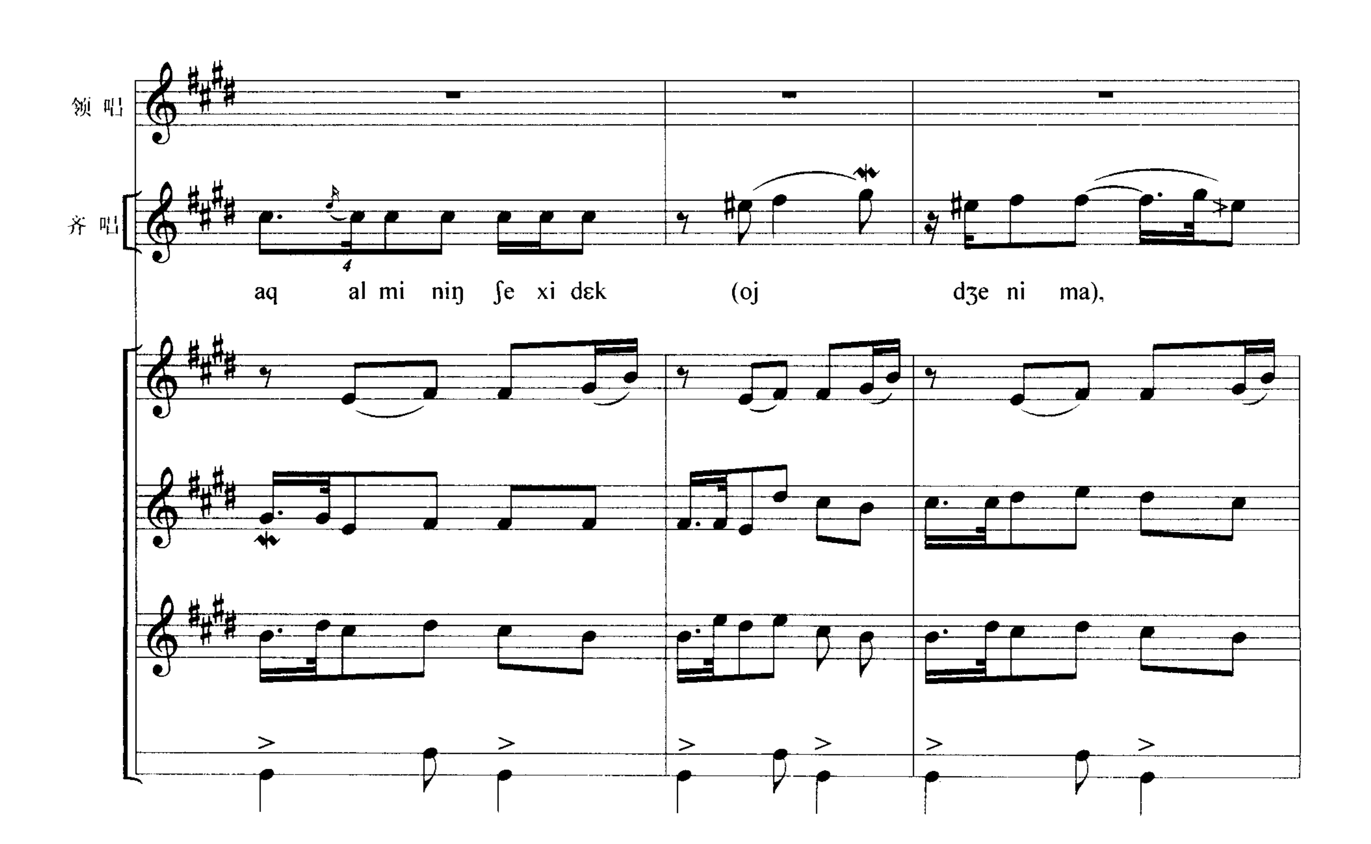

I
齐唱
II
oj nam du. (waj waj
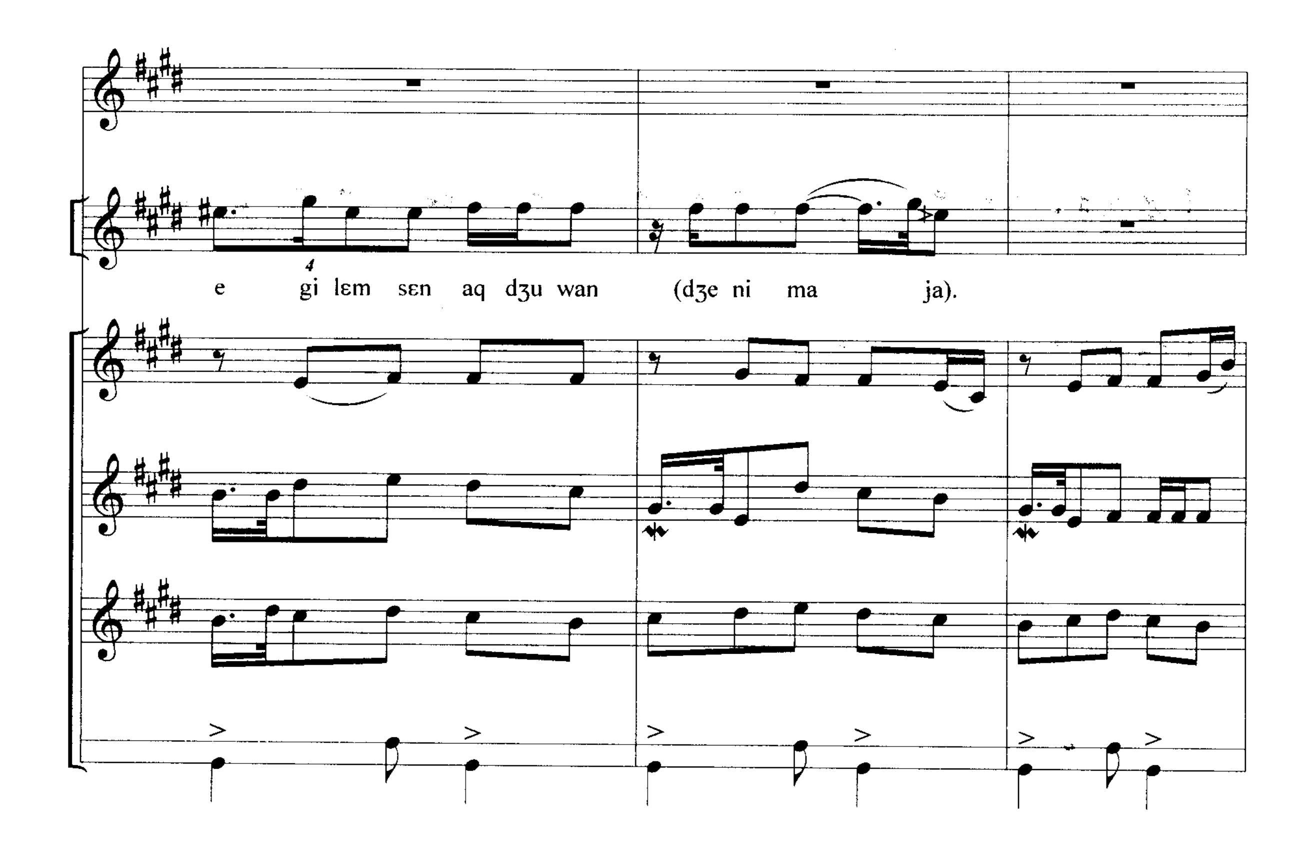

(waj waj jɛj)
waj waj jɛj)
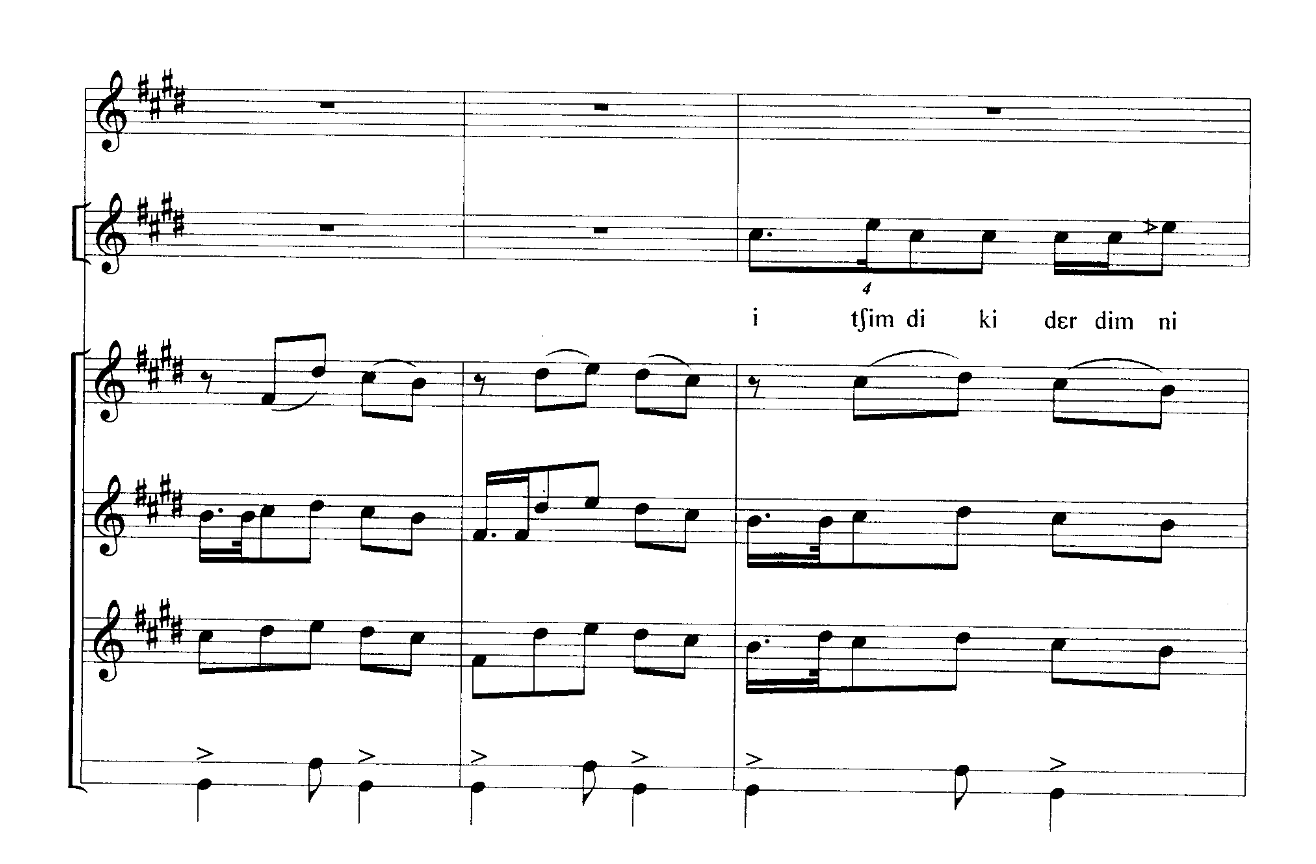

(oj)

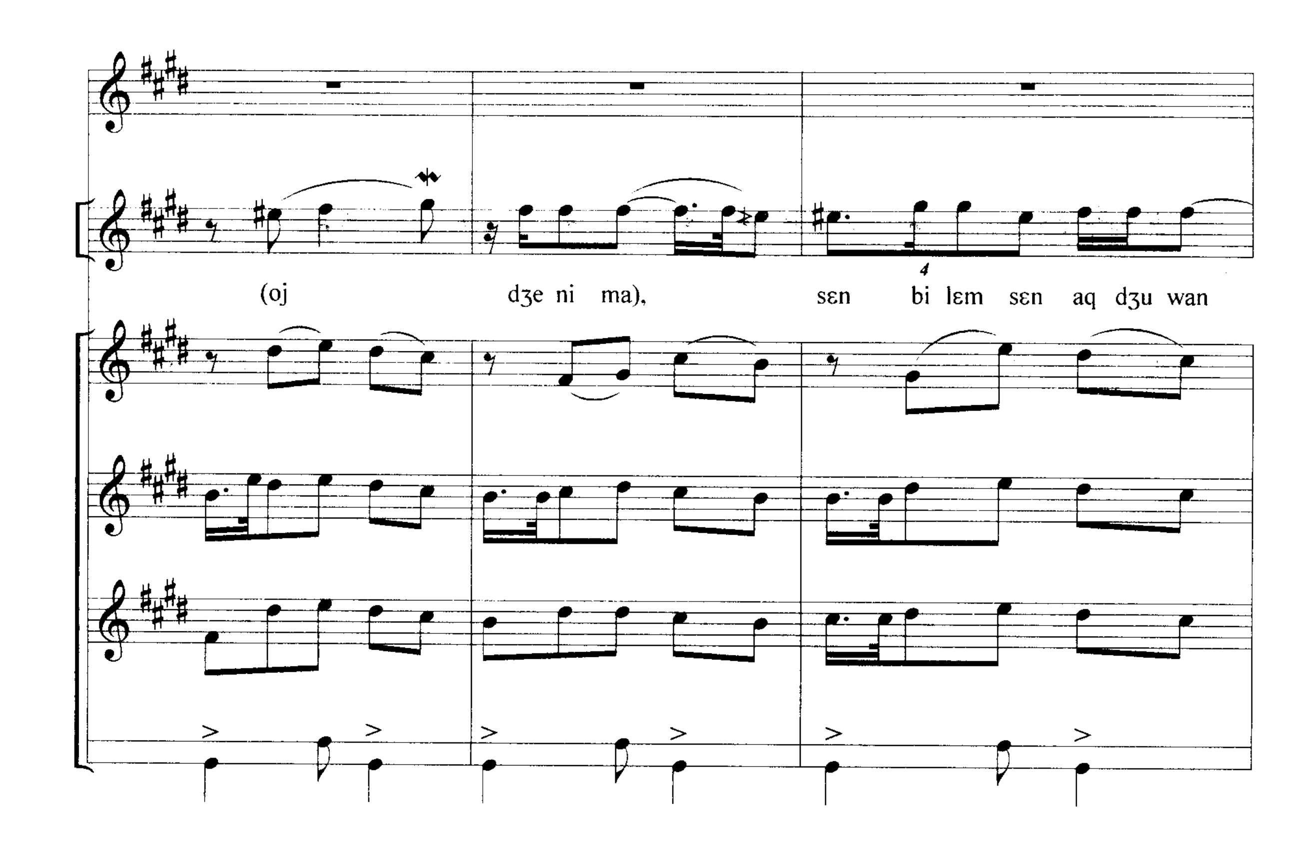

(waj
waj jɛj
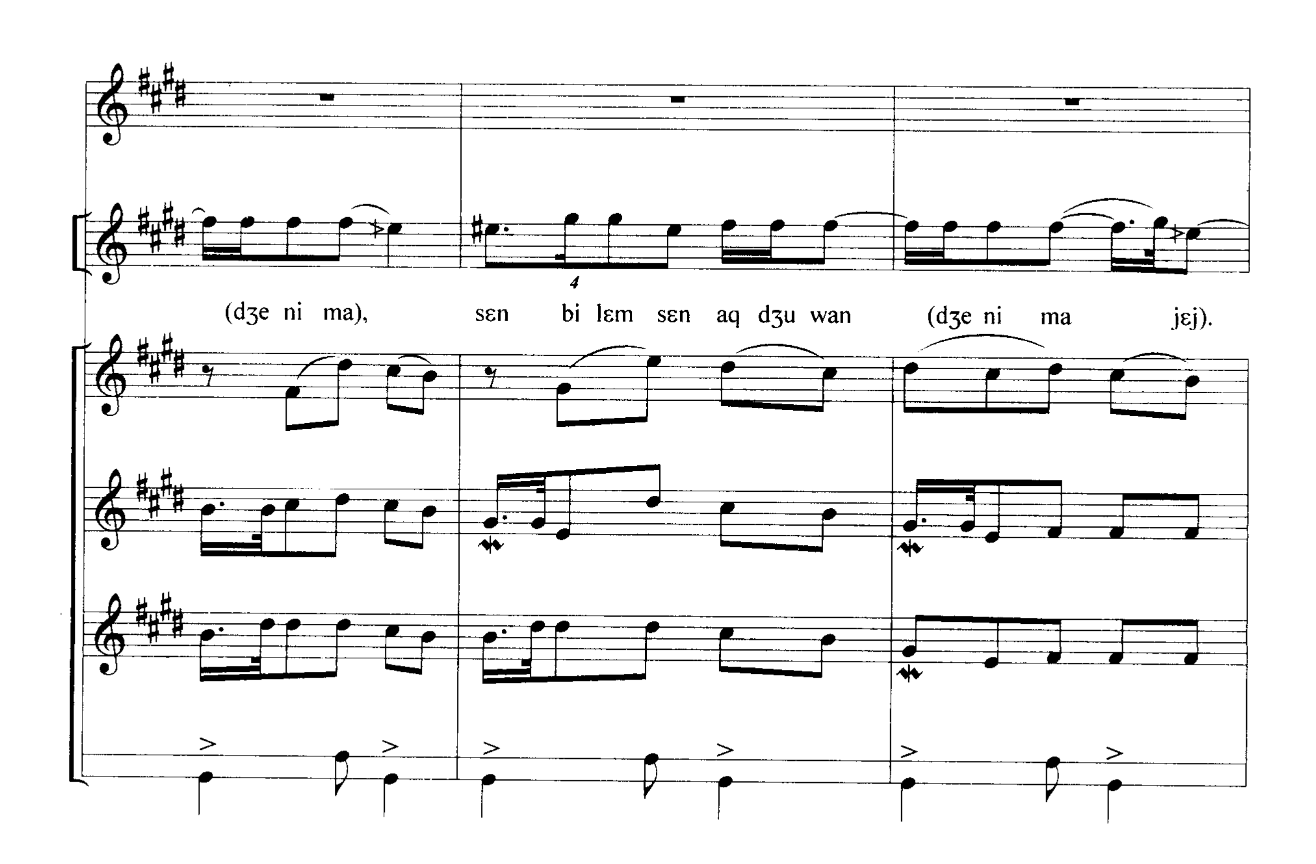

waj jɛj)

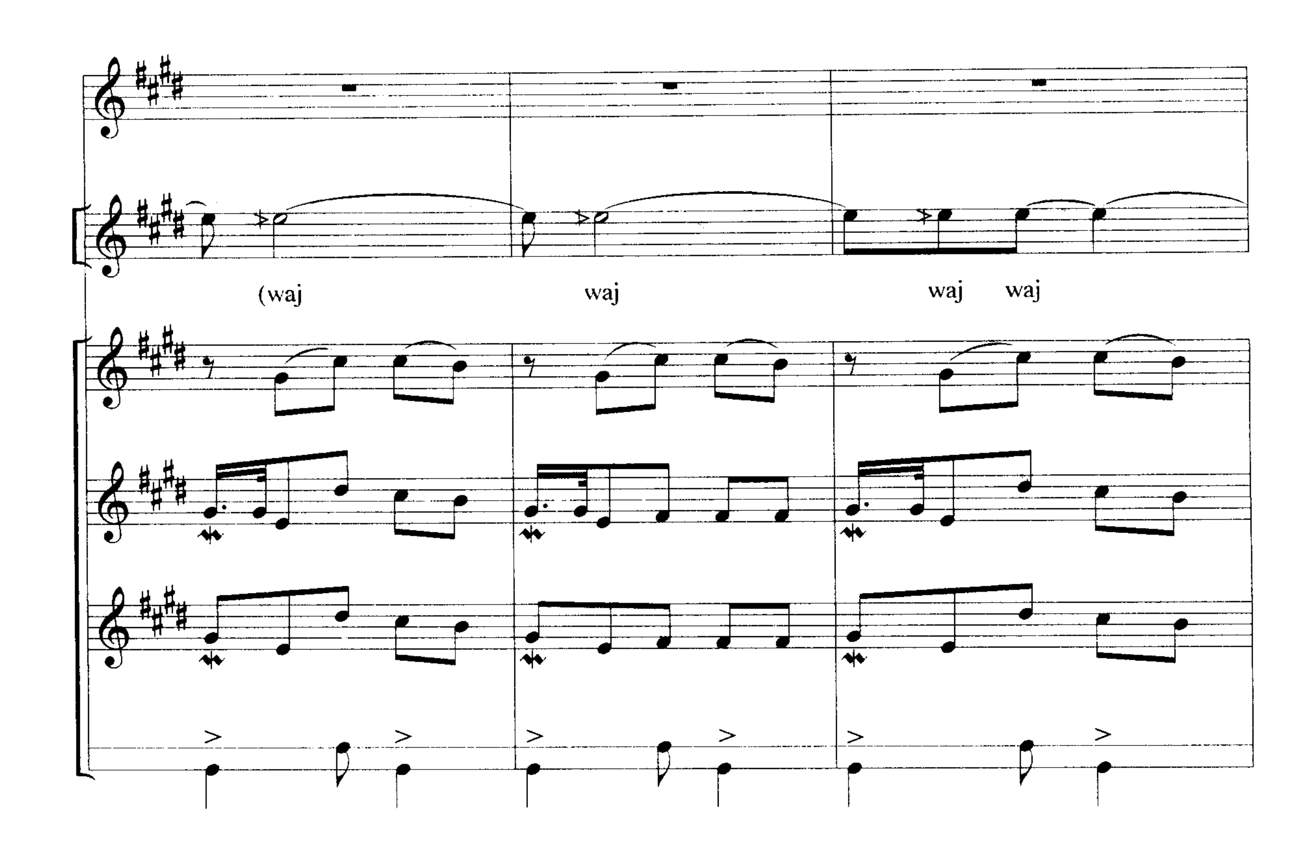

领 唱
齐 唱
aq al mi niŋ ʃe xi dɛk (oj dʒe ni ma),

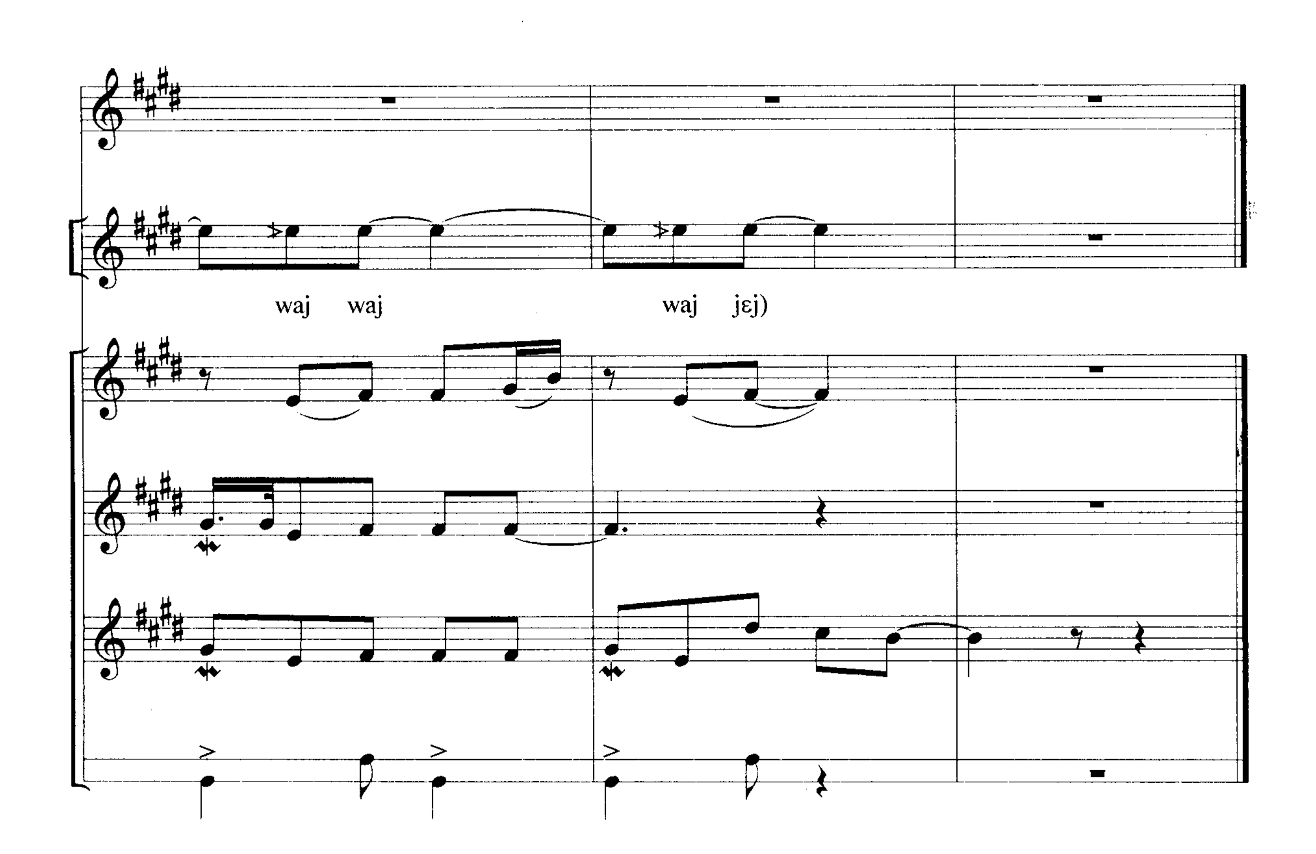

e gi lɛm sɛn aq dʒu wan (dʒe ni ma ja).


i tʃim di ki dɛr dim ni
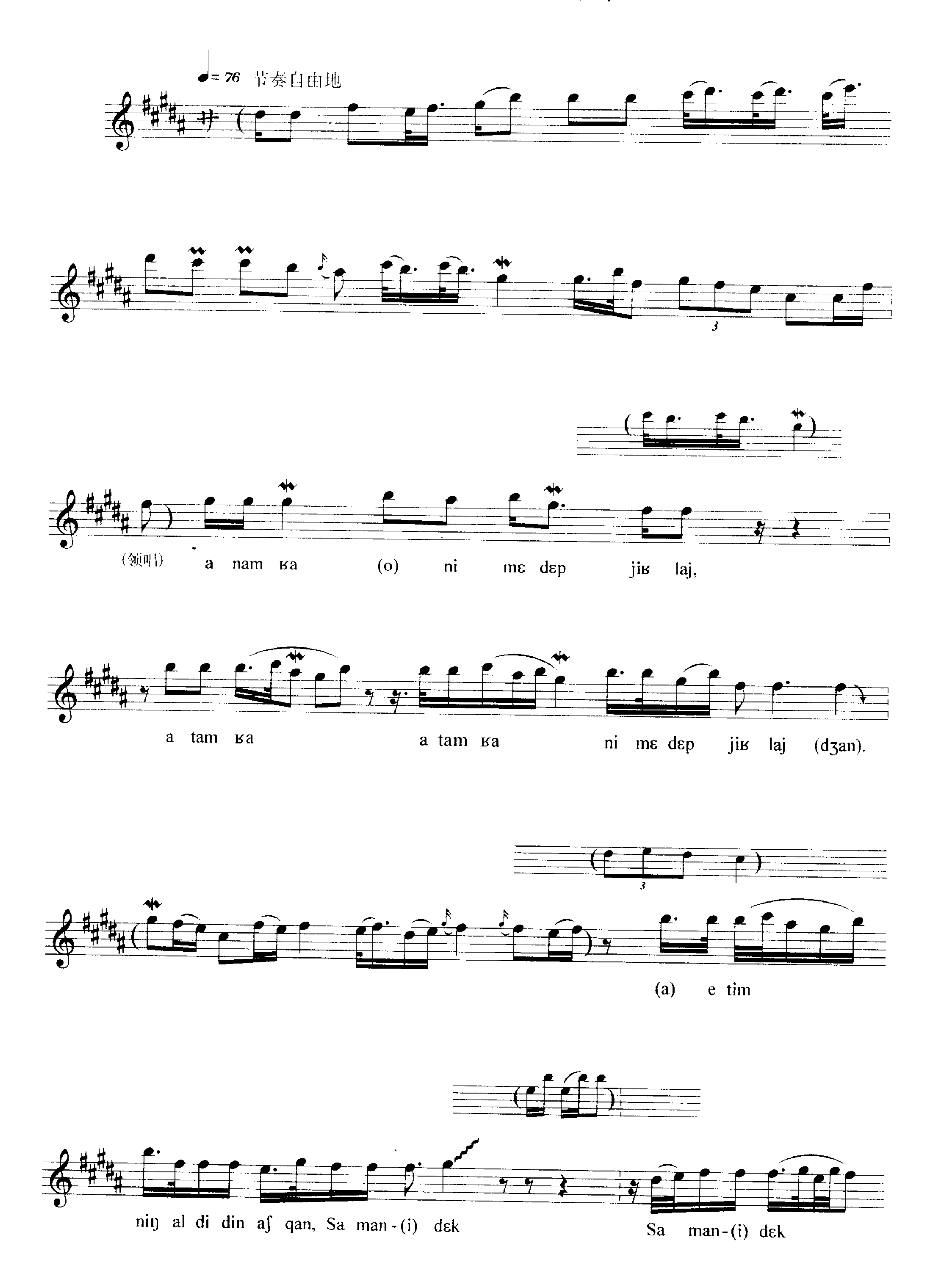

(oj dʒe ni ma), sɛn bi lɛm sɛn aq dʒu wan
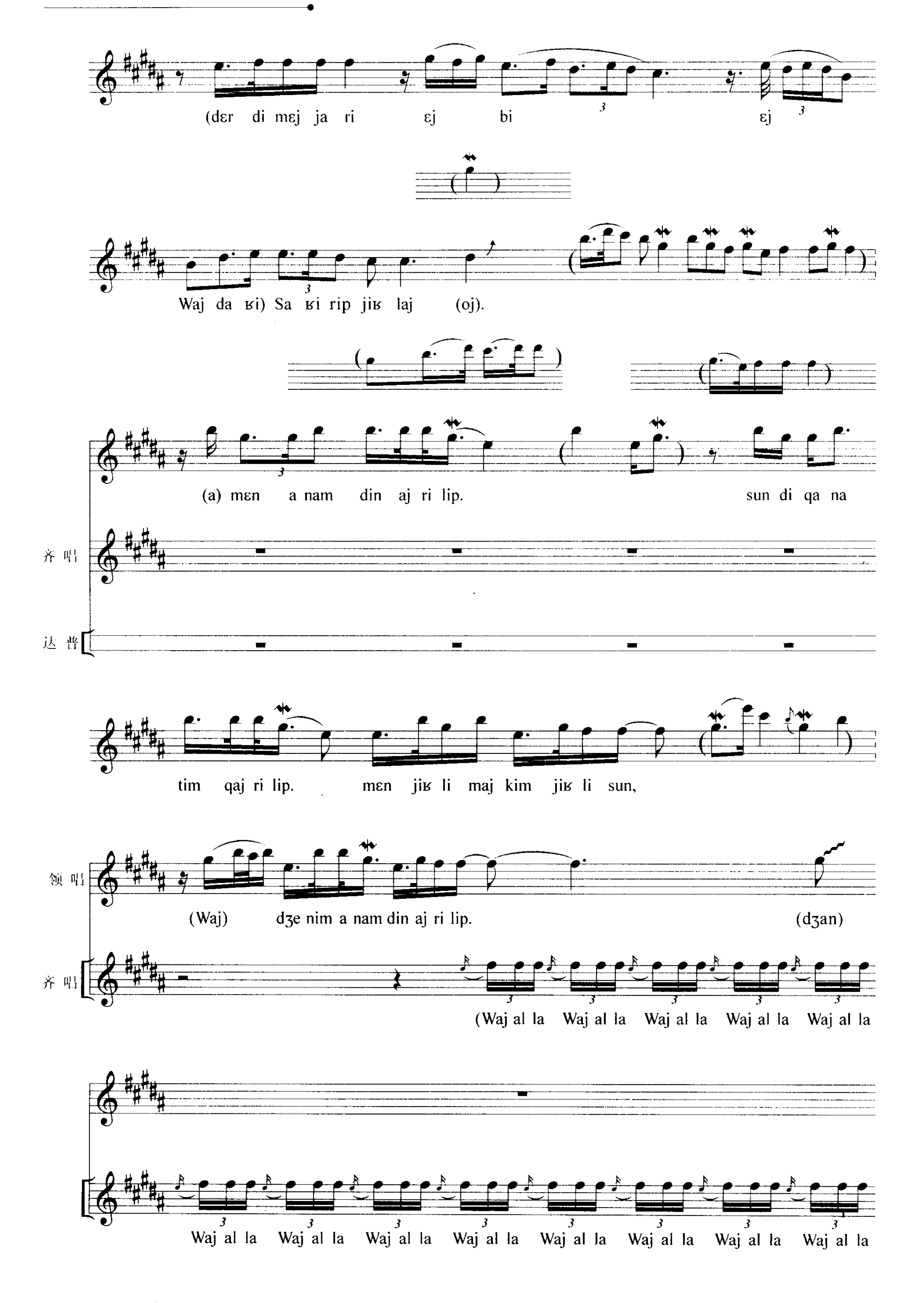

(dʒe ni ma), sɛn bi lɛm sɛn aq dʒu wan (dʒe ni ma jɛj).


(waj
waj
waj waj


waj waj
waj jɛj)

麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆




(dɛr di mɛj ja ri ɛj bi ɛj
Waj da ʁi) Sa ʁi rip jiʁ laj (oj).
(a) mɛn a nam din aj ri lip. sun di qa na
齐 唱
达 普
tim qaj ri lip. mɛn jiʁ li maj kim jiʁ li sun,
领 唱
(Waj) dʒe nim a nam din aj ri lip. (dʒan)
齐 唱
(Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la
Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la Waj al la

mɛn jiʁ li maj kim jiʁ li Sun,

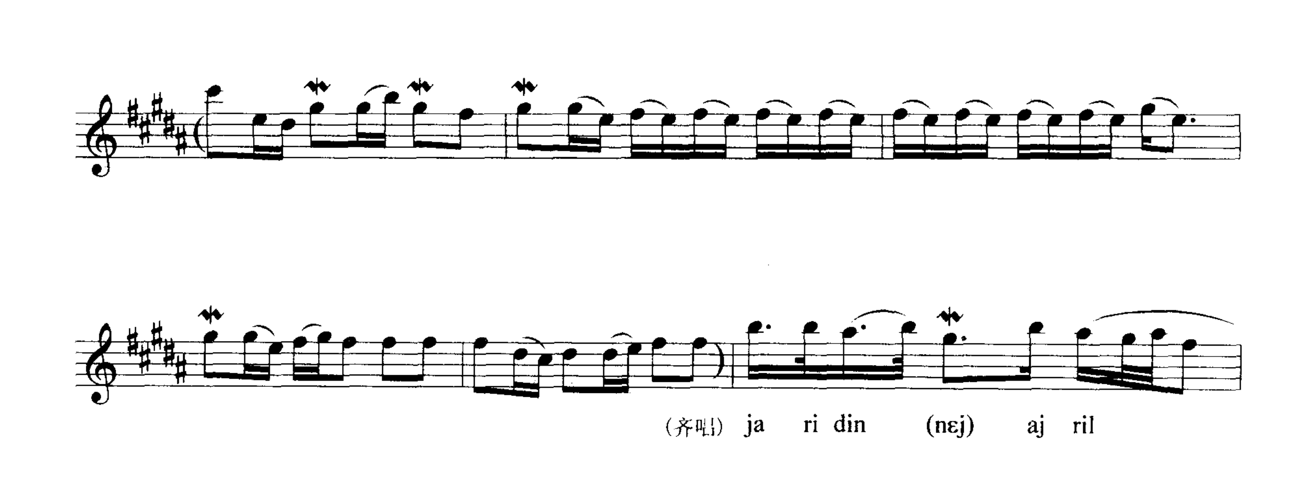
Waj)
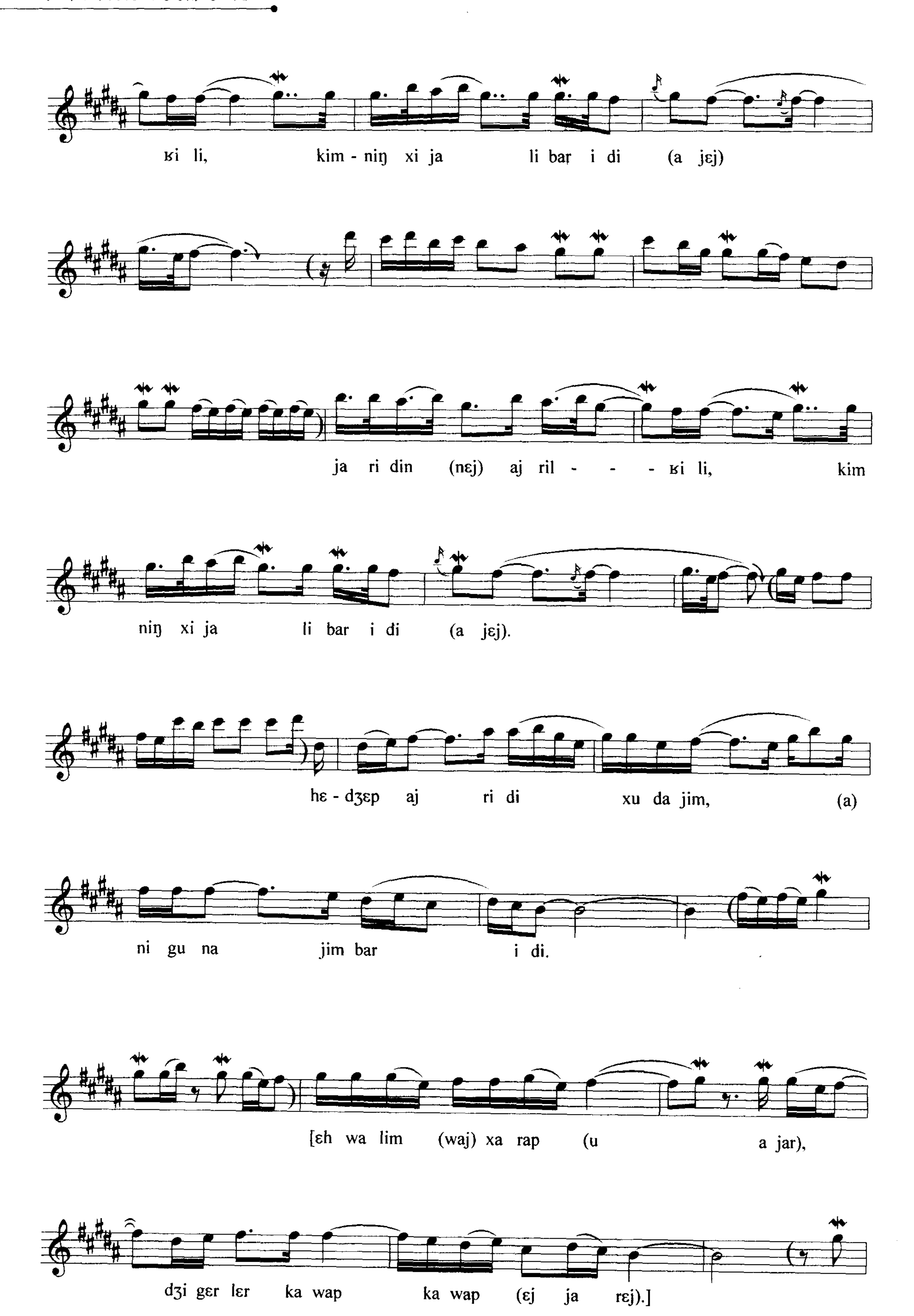
(领唱) dʒan a nam din (ɛj) a nam din (oj
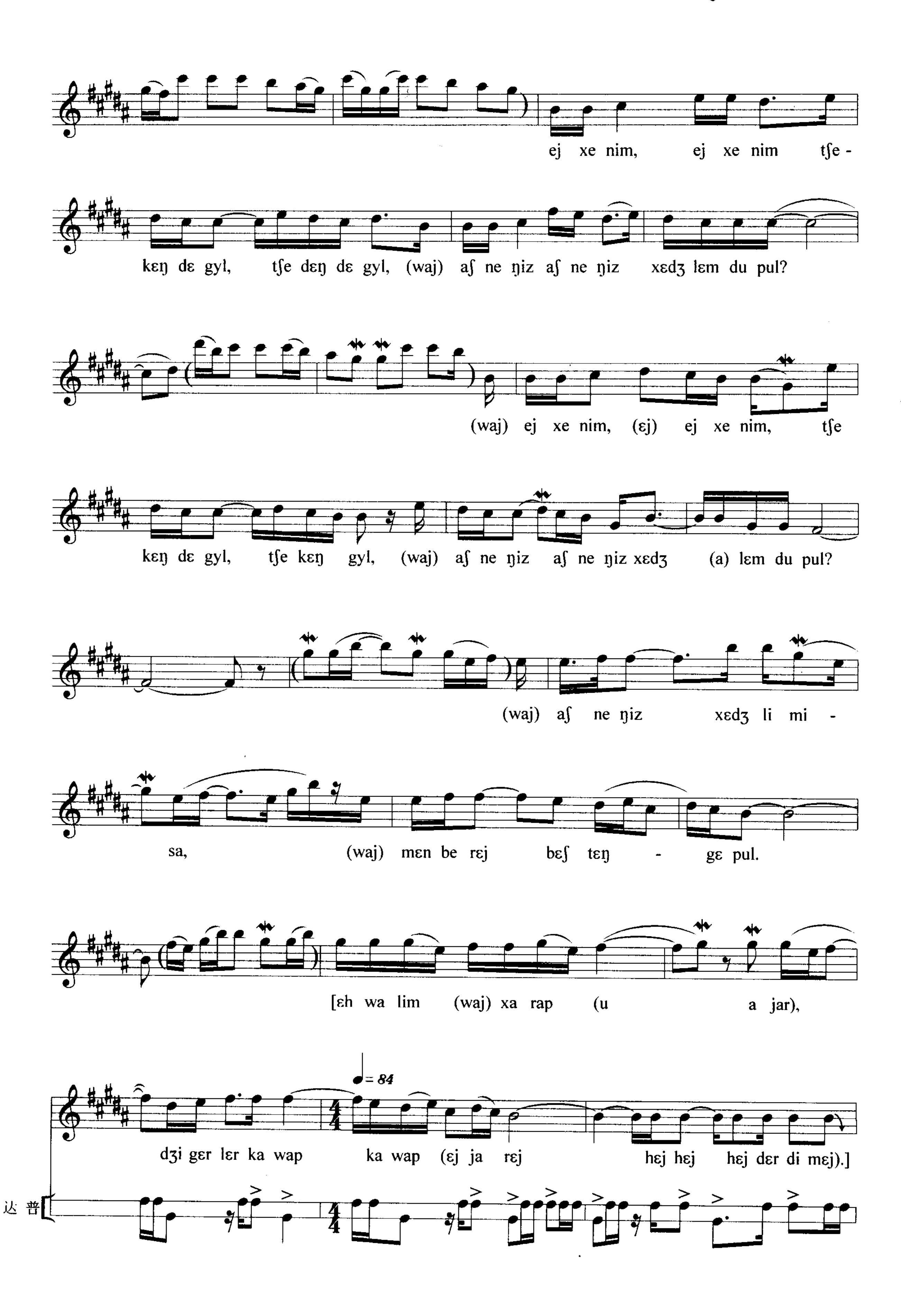
dɛr di mɛj ja ri ɛj bi ɛj Waj Waj) a nam din
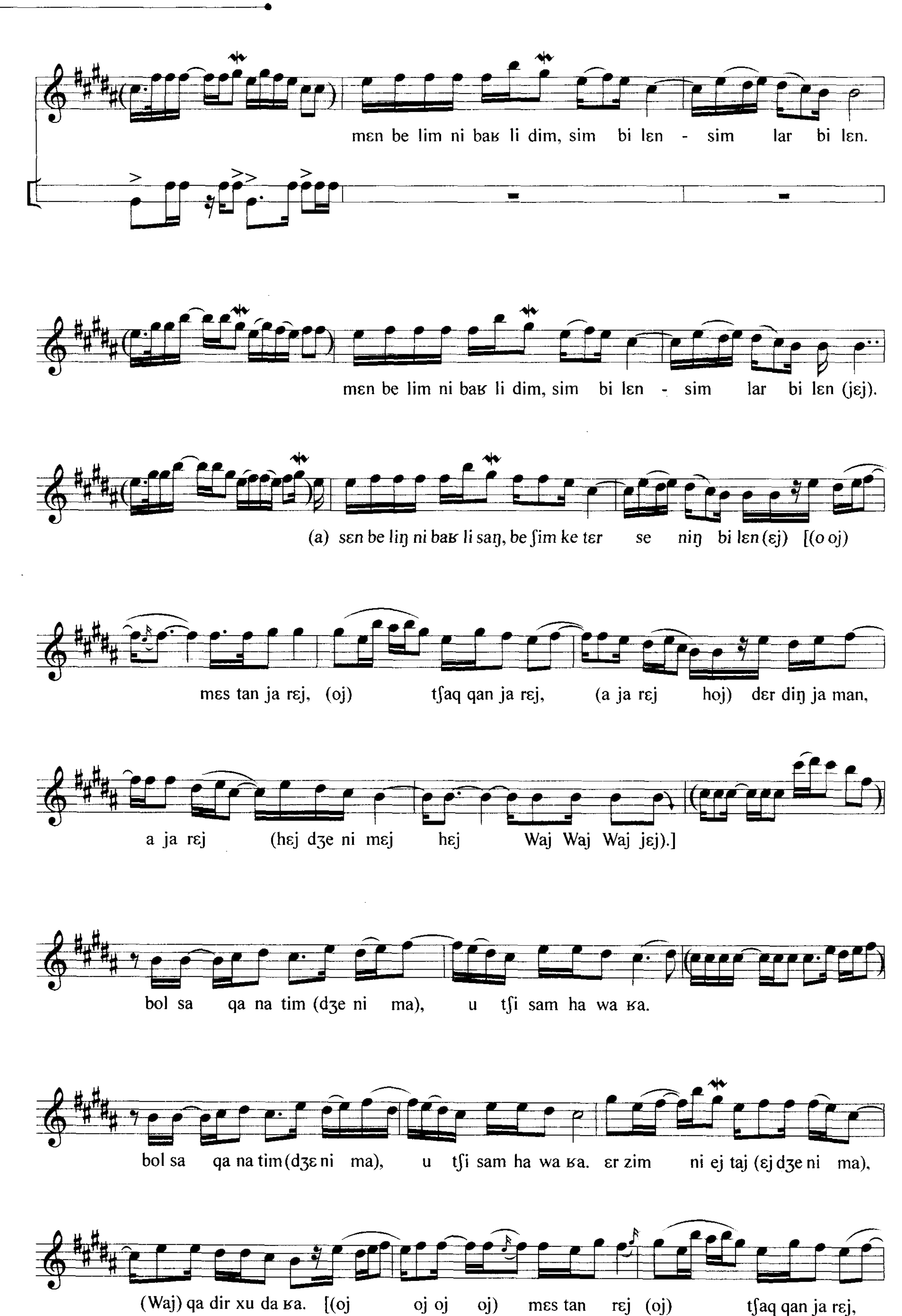
aj ri lip.
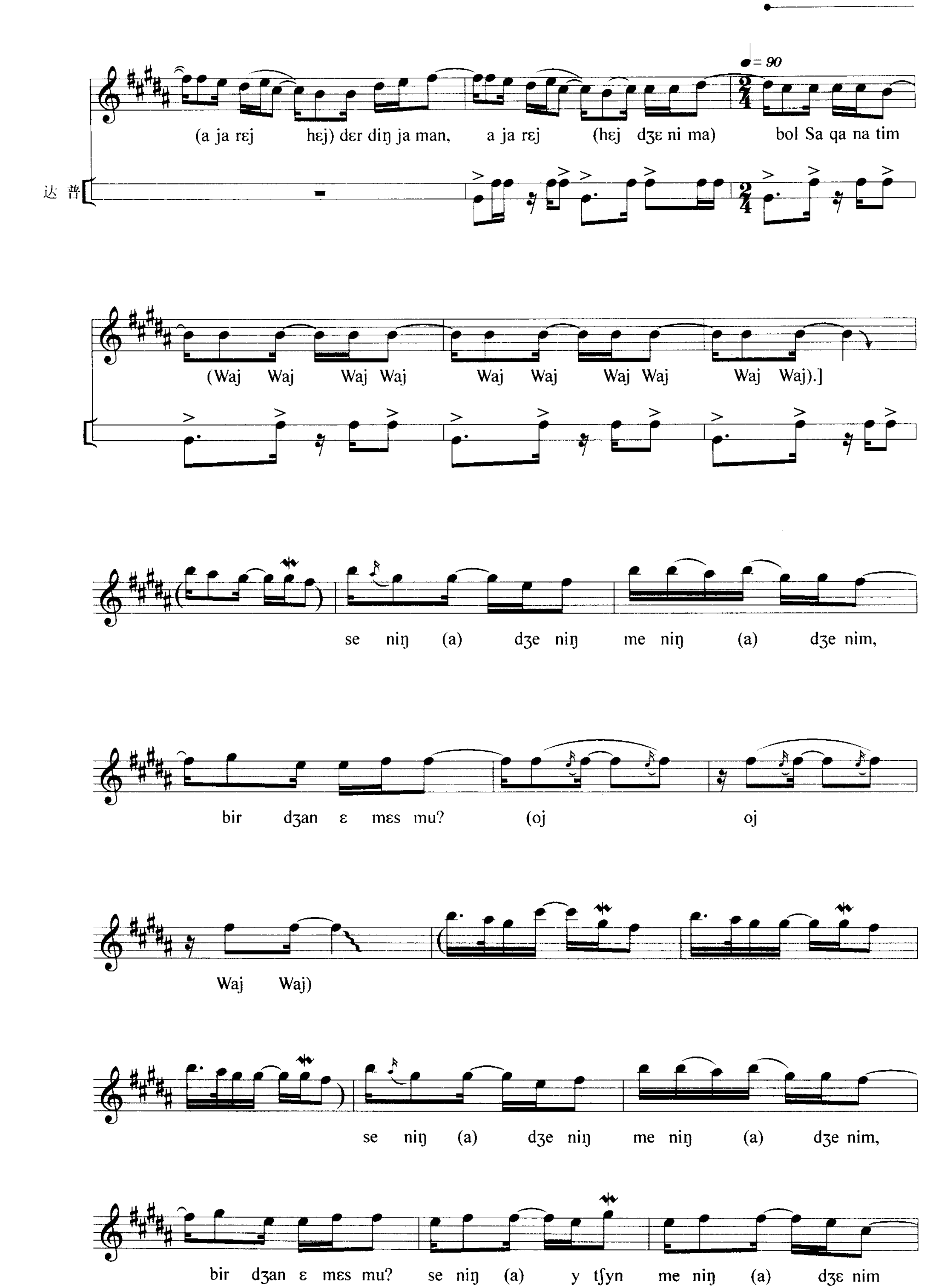
达 普
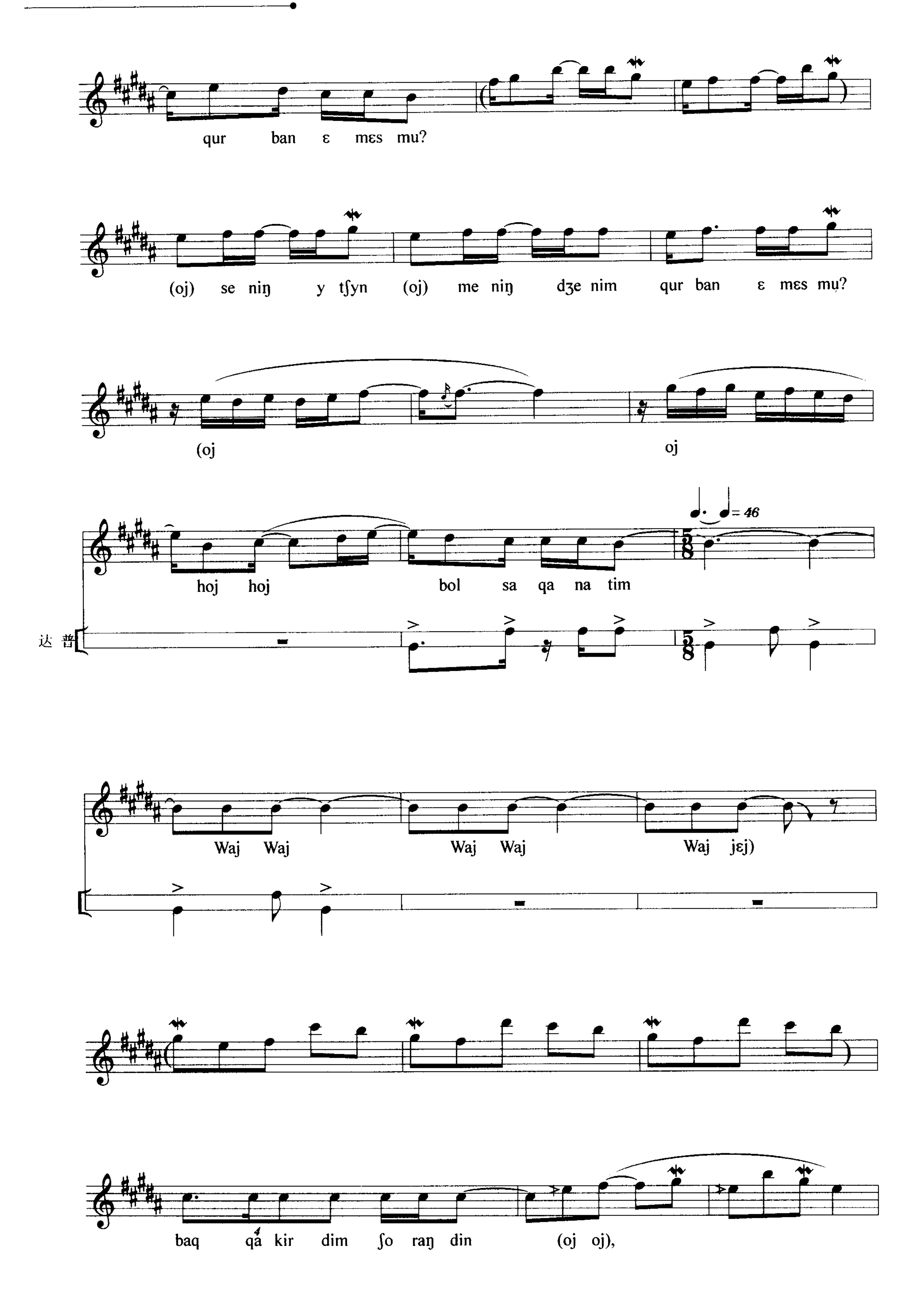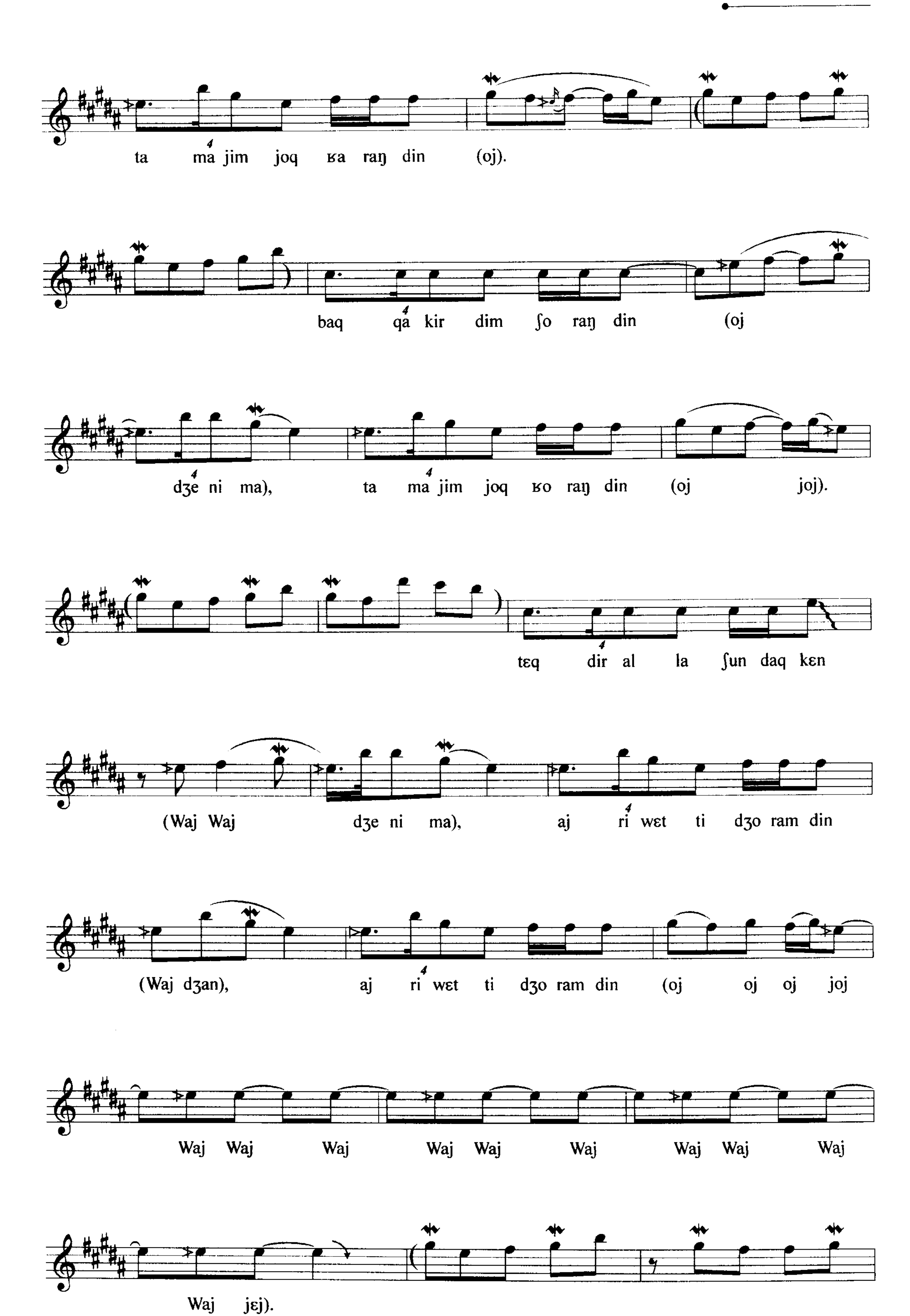



ʁi li, kim - niŋ xi ja li bar i di (a jɛj)
ja ri din (nɛj) aj ril - - - ʁi li, kim
niŋ xi ja li bar i di (a jɛj).
hɛ - dʒɛp aj ri di xu da jim, (a)
ni gu na jim bar i di.
[ɛh wa lim (waj) xa rap (u a jar),
dʒi gɛr lɛr ka wap ka wap (ɛj ja rɛj).]
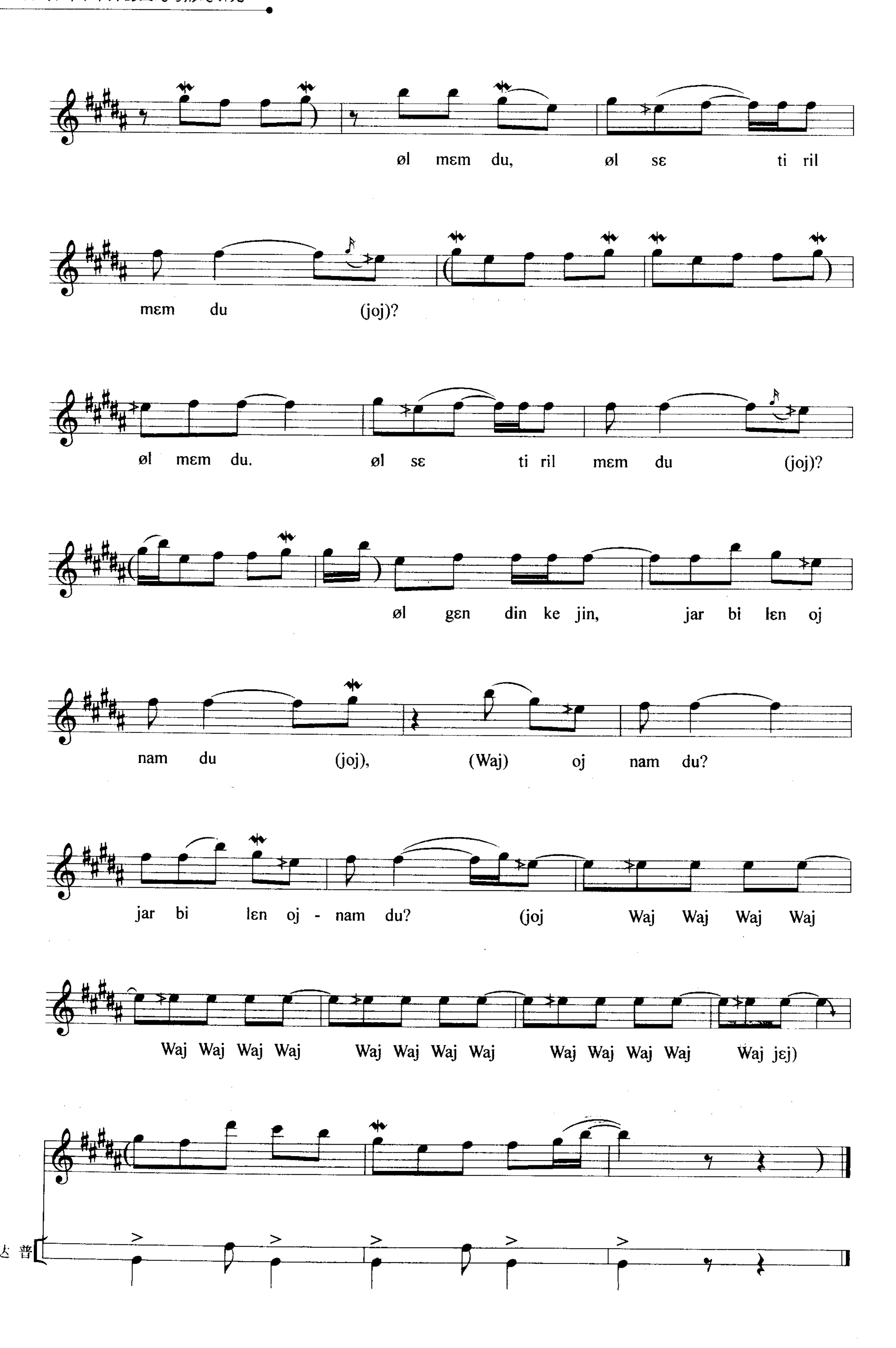

ej xe nim, ej xe nim tʃe -
kɛŋ dɛ gyl, tʃe dɛŋ dɛ gyl, (waj) aʃ ne ŋiz aʃ ne ŋiz xɛdʒ lɛm du pul?
(waj) ej xe nim, (ɛj) ej xe nim, tʃe
kɛŋ dɛ gyl, tʃe kɛŋ gyl, (waj) aʃ ne ŋiz aʃ ne ŋiz xɛdʒ (a) lɛm du pul?
(waj) aʃ ne ŋiz xɛdʒ li mi -
sa, (waj) mɛn be rɛj bɛʃ tɛŋ - gɛ pul.
[ɛh wa lim (waj) xa rap (u a jar),
♩= 84
dʒi gɛr lɛr ka wap ka wap (ɛj ja rɛj hɛj hɛj hɛj dɛr di mɛj).]
达 普


mɛn be lim ni baʁ li dim, sim bi lɛn - sim lar bi lɛn.
mɛn be lim ni baʁ li dim, sim bi lɛn - sim lar bi lɛn (jɛj).
(a) sɛn be liŋ ni baʁ li saŋ, be ʃim ke tɛr se niŋ bi lɛn (ɛj) [(o oj)
mɛs tan ja rɛj, (oj) tʃaq qan ja rɛj, (a ja rɛj hoj) dɛr diŋ ja man,
a ja rɛj (hɛj dʒe ni mɛj hɛj Waj Waj Waj jɛj).]
bol sa qa na tim (dʒe ni ma), u tʃi sam ha wa ʁa.
bol sa qa na tim (dʒɛ ni ma), u tʃi sam ha wa ʁa. ɛr zim ni ej taj (ɛj dʒe ni ma),
(Waj) qa dir xu da ʁa. [(oj oj oj oj) mɛs tan rɛj (oj) tʃaq qan ja rɛj,
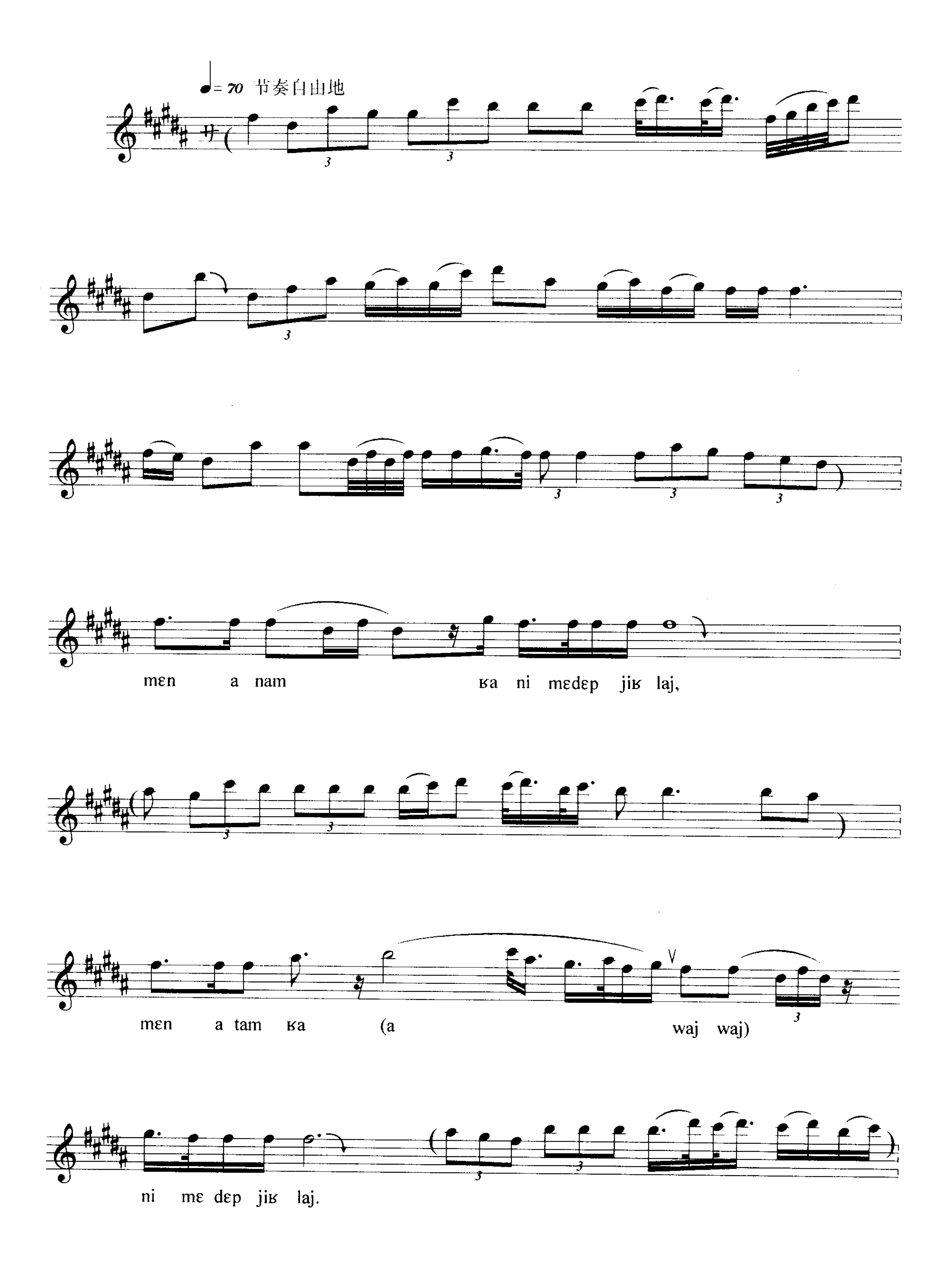

♩= 90
(a ja rɛj hɛj) dɛr diŋ ja man, a ja rɛj (hɛj dʒɛ ni ma) bol Sa qa na tim
达 普
(Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj).]
se niŋ (a) dʒe niŋ me niŋ (a) dʒe nim,
bir dʒan ɛ mɛs mu? (oj oj
Waj Waj)
se niŋ (a) dʒe niŋ me niŋ (a) dʒe nim,
bir dʒan ɛ mɛs mu? se niŋ (a) y tʃyn me niŋ (a) dʒɛ nim

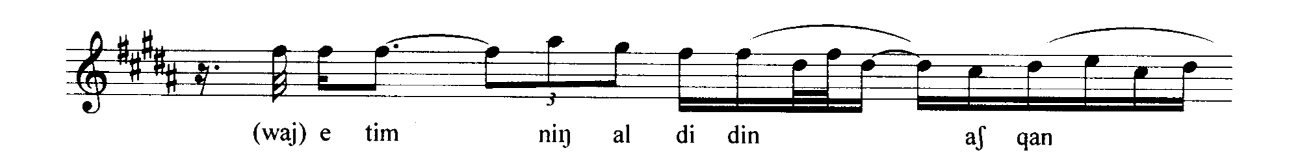

qur ban ɛ mɛs mu?
(oj) se niŋ y tʃyn (oj) me niŋ dʒe nim qur ban ɛ mɛs mu?
(oj
oj
hoj hoj bol sa qa na tim
= 46
达 普
Waj Waj Waj Waj Waj jɛj)
baq qa kir dim ʃo raŋ din (oj oj),
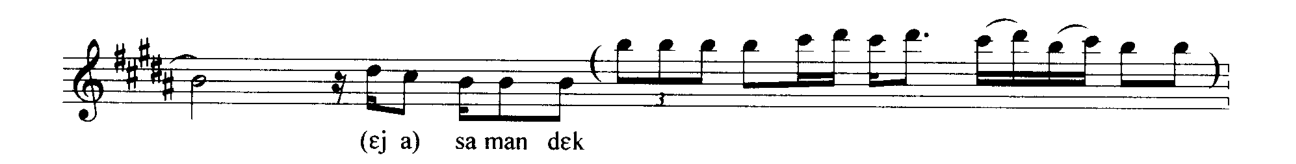

ta ma jim joq ʁa raŋ din (oj).
baq qa kir dim ʃo raŋ din (oj
dʒe ni ma), ta ma jim joq ʁo raŋ din (oj joj).
tɛq dir al la ʃun daq kɛn
(Waj Waj dʒe ni ma), aj ri wɛt ti dʒo ram din
(Waj dʒan), aj ri wɛt ti dʒo ram din (oj oj oj joj
Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj
Waj jɛj).
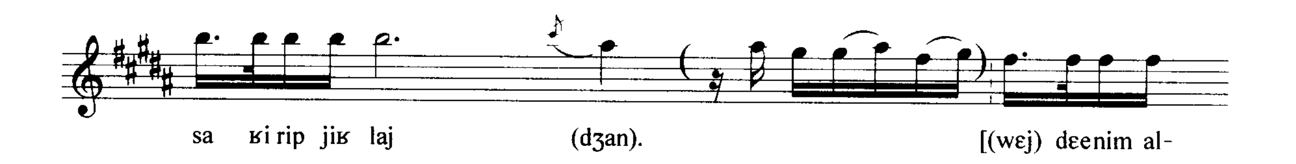

øl mɛm du, øl sɛ ti ril
mɛm du (joj)?
øl mɛm du. øl sɛ ti ril mɛm du (joj)?
øl gɛn din ke jin, jar bi lɛn oj
nam du (joj), (Waj) oj nam du?
jar bi lɛn oj - nam du? (joj Waj Waj Waj Waj
Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj Waj jɛj)
达 普
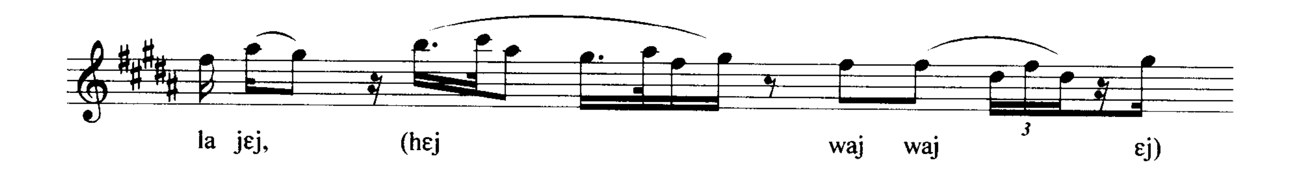
麦盖提拉克巴亚宛木卡姆

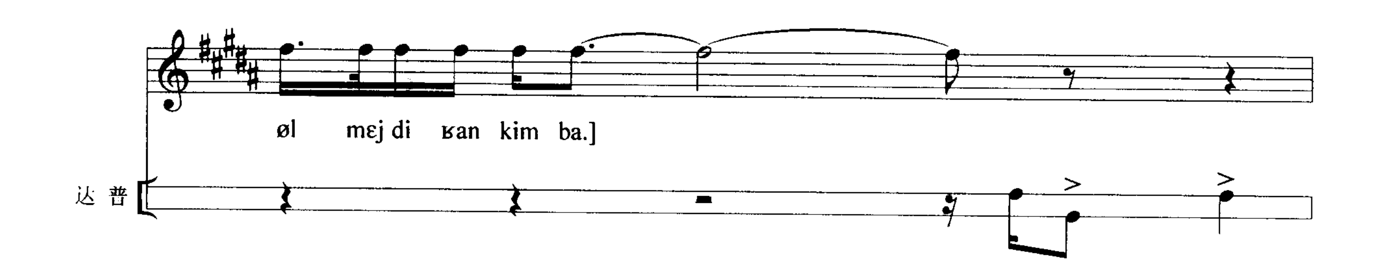


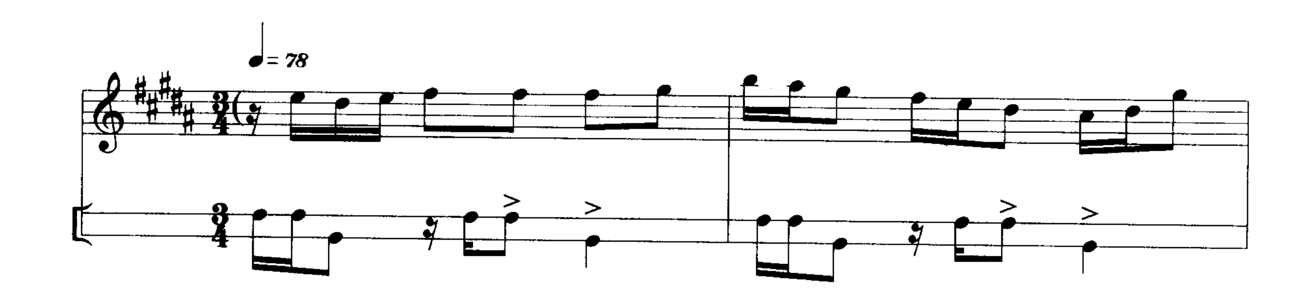

(waj) e tim niŋ al di din aʃ qan


(ɛj a) sa man dɛk


sa ʁi rip jiʁ laj (dʒan). [(wɛj) dɛenim al-


la jɛj, (hɛj waj waj ɛj)


øl mɛj di ʁan kim ba.]
达 普


♩= 78

bar di dɛj du (waj) jan di

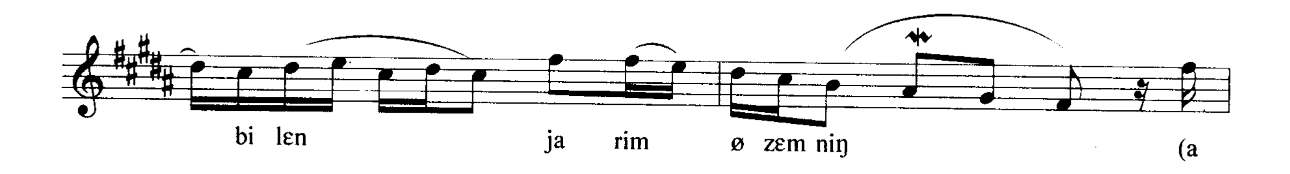
dɛj du mɛj lim ø zɛm niŋ (waj
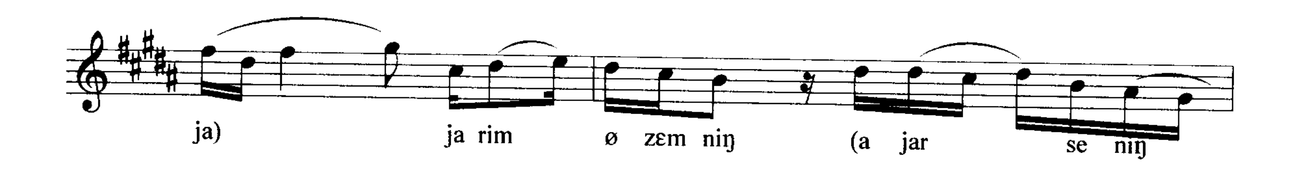
a jɛj dɛr di ma).
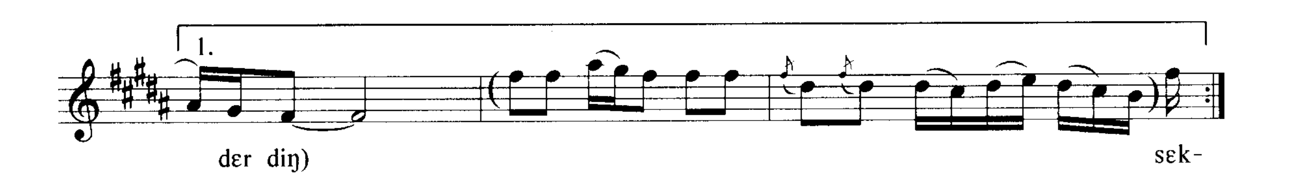
1.

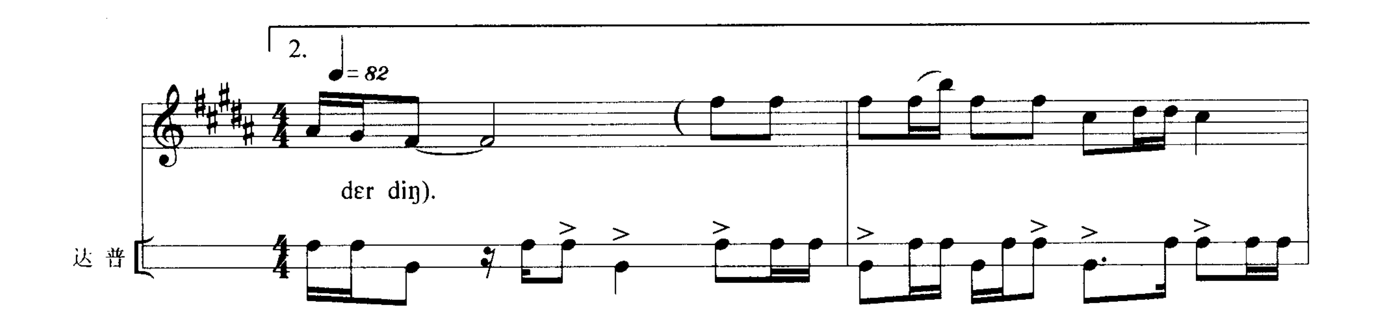
2.
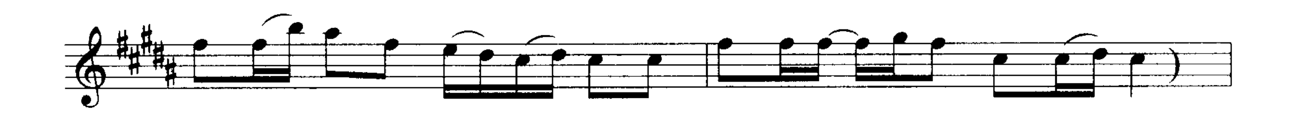
sɛk sɛn qam tʃa ur ʁan
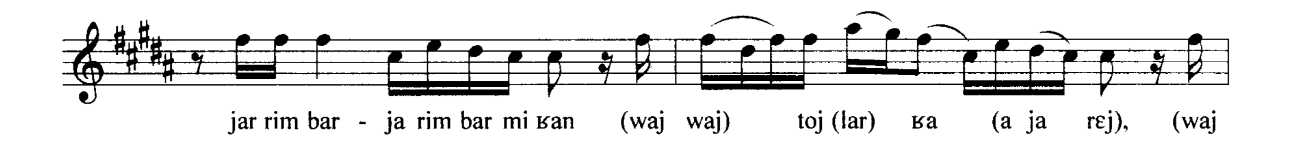


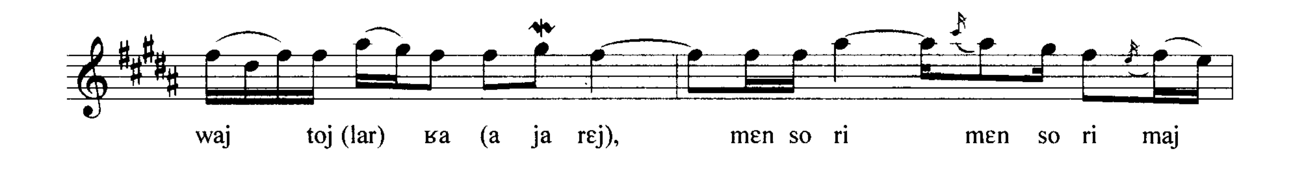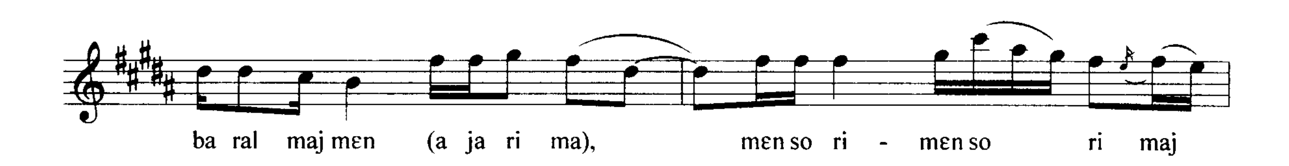



1.
dɛr diŋ)
sɛk-

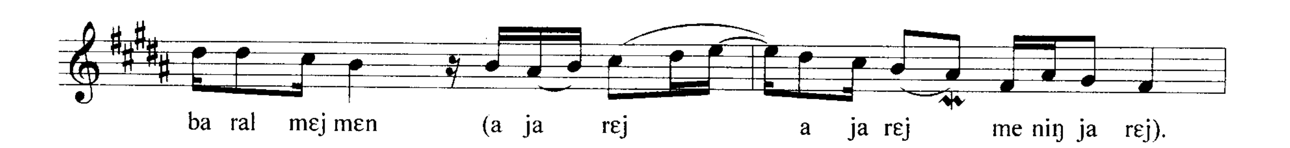

2.
♩= 82
dɛr diŋ).
达 普
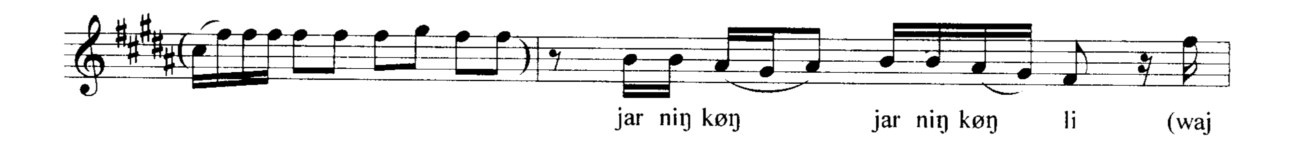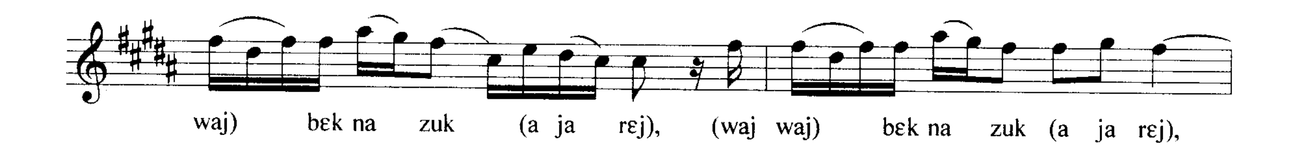



jar rim bar - ja rim bar mi ʁan (waj waj) toj (lar) ʁa (a ja rɛj), (waj

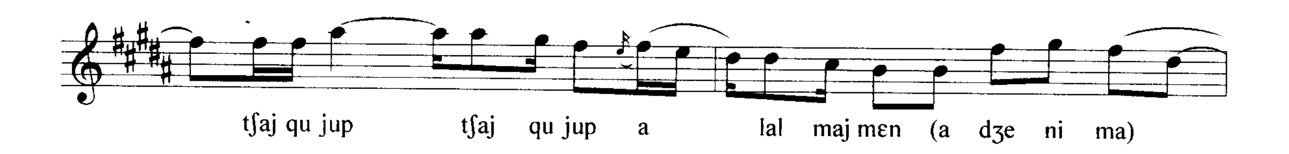

waj toj (lar) ʁa (a ja rɛj), mɛn so ri mɛn so ri maj

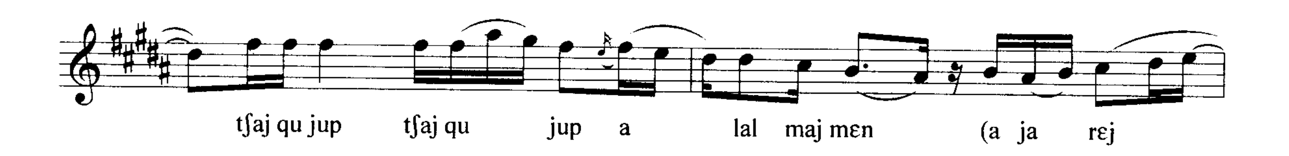

ba ral maj mɛn (a ja ri ma), mɛn so ri - mɛn so ri maj
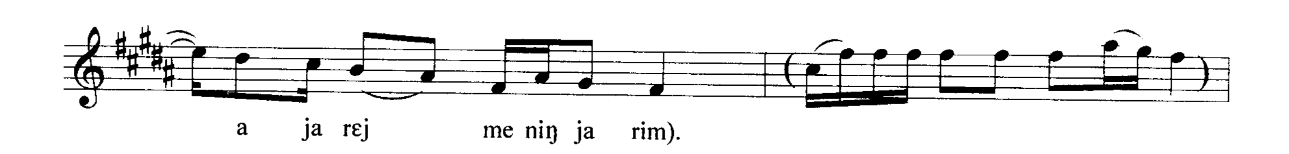

ba ral mɛj mɛn (a ja rɛj a ja rɛj me niŋ ja rɛj).
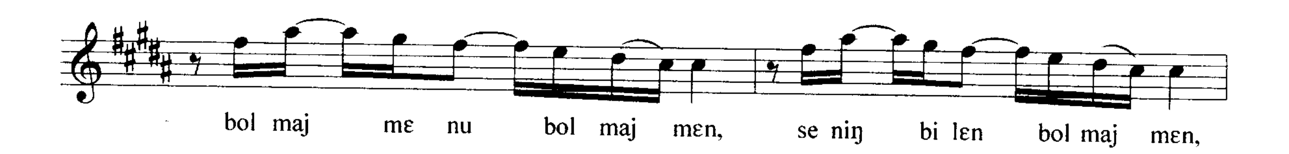

jar niŋ køŋ jar niŋ køŋ li (waj
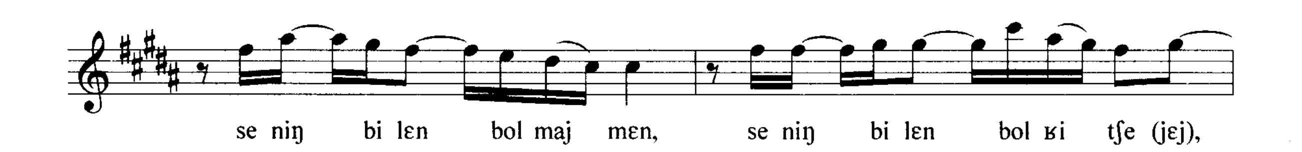

waj) bɛk na zuk (a ja rɛj), (waj waj) bɛk na zuk (a ja rɛj),
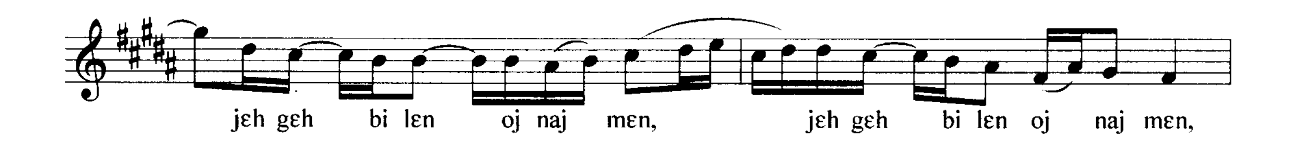

tʃaj qu jup tʃaj qu jup a lal maj mɛn (a dʒe ni ma)
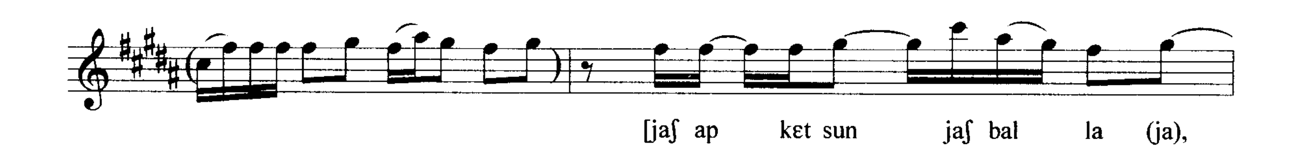

tʃaj qu jup tʃaj qu jup a lal maj mɛn (a ja rɛj
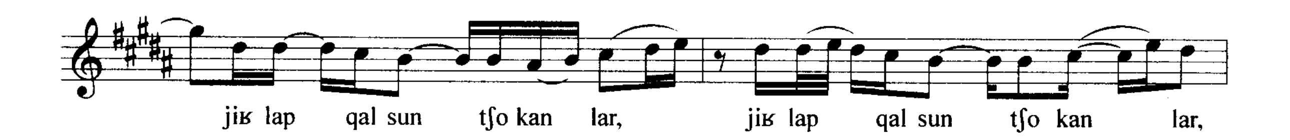

a ja rɛj me niŋ ja rim).

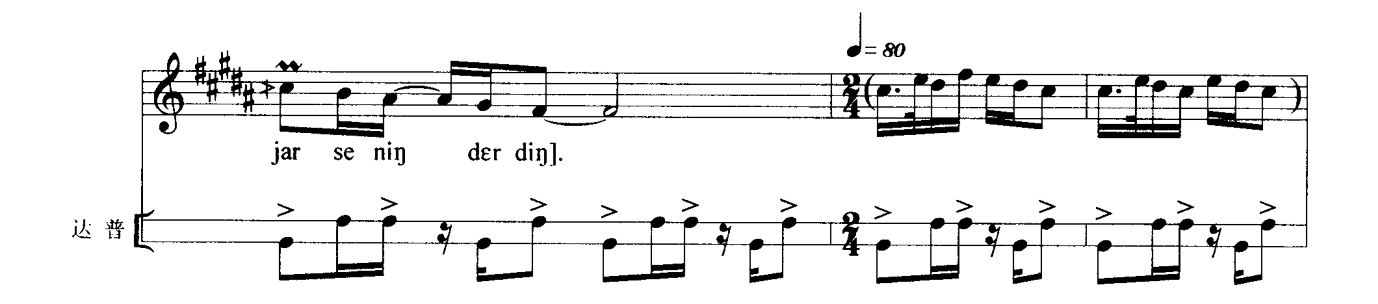

bol maj mɛ nu bol maj mɛn, se niŋ bi lɛn bol maj mɛn,

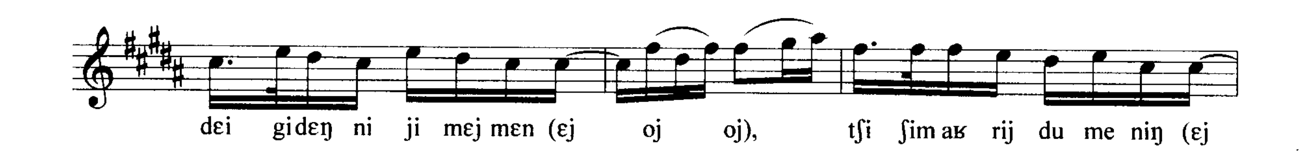

se niŋ bi lɛn bol maj mɛn, se niŋ bi lɛn bol ʁi tʃe (jɛj),

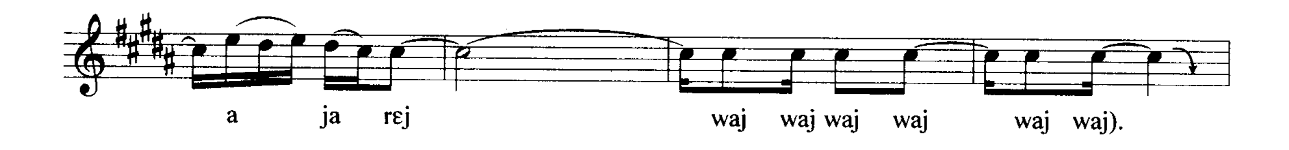

jɛh gɛh bi lɛn oj naj mɛn, jɛh gɛh bi lɛn oj naj mɛn,
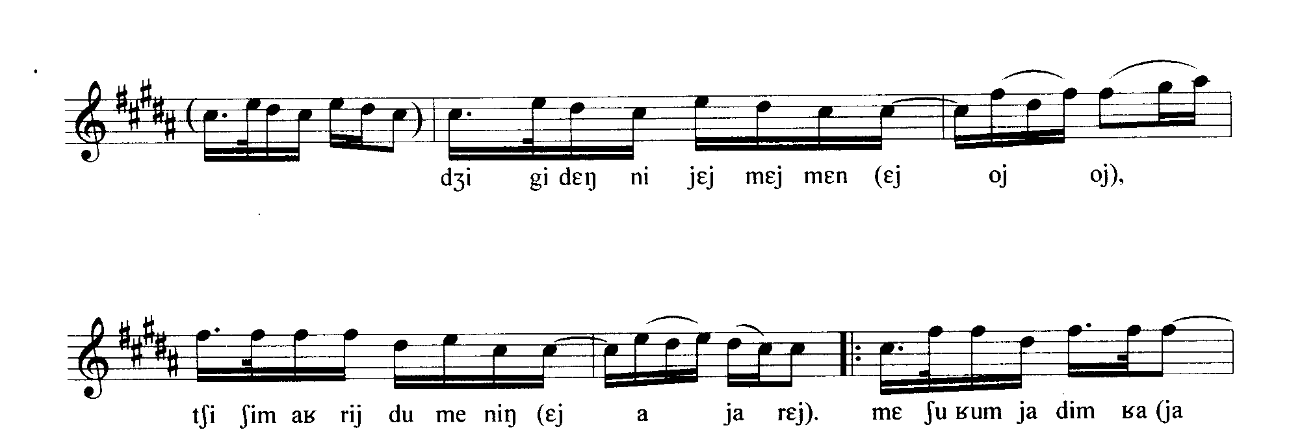

[jaʃ ap kɛt sun jaʃ bal la (ja),
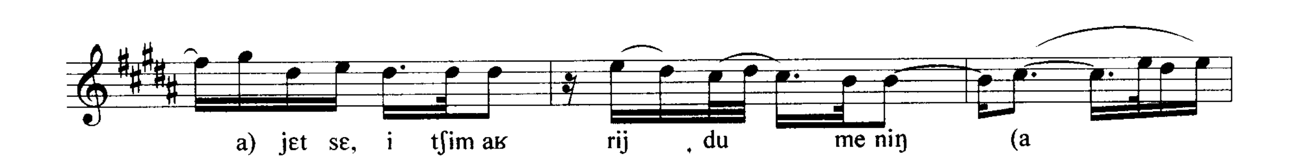

jiʁ lap qal sun tʃo kan lar, jiʁ lap qal sun tʃo kan lar,
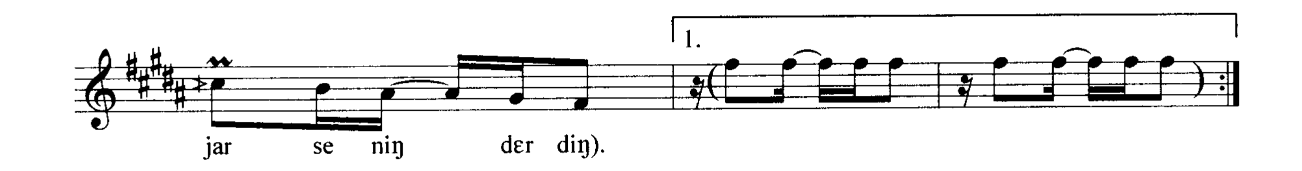

♩= 80
jar se niŋ dɛr diŋ].
达 普

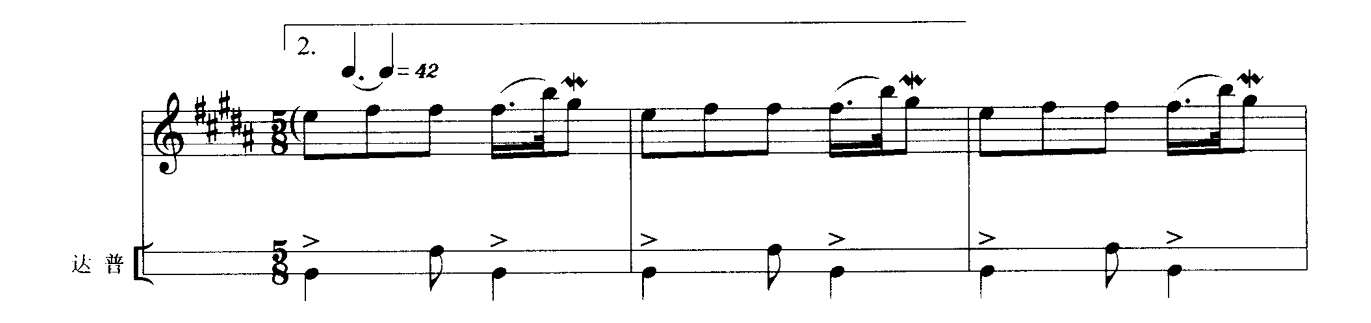

dɛi gidɛŋ ni ji mɛj mɛn (ɛj oj oj), tʃi ʃim aʁ rij du me niŋ (ɛj

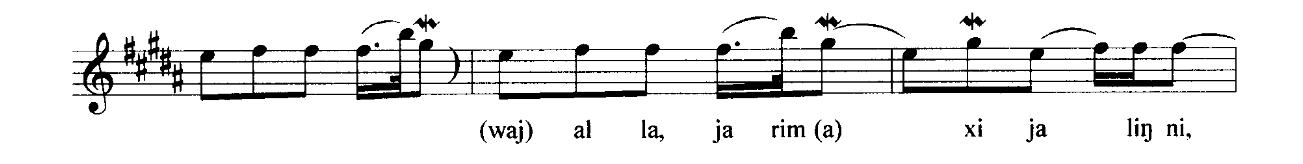

a ja rɛj waj waj waj waj waj waj).
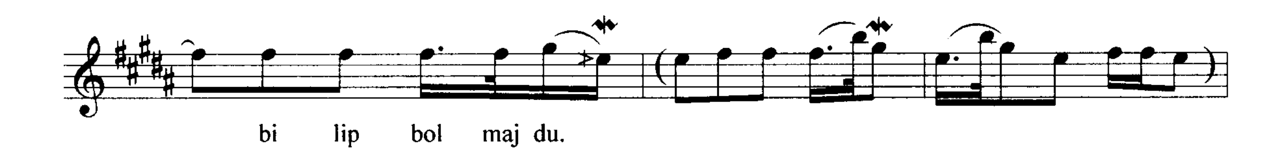

dʒi gi dɛŋ ni jɛj mɛj mɛn (ɛj oj oj),
tʃi ʃim aʁ rij du me niŋ (ɛj a ja rɛj). mɛ ʃu ʁum ja dim ʁa (ja

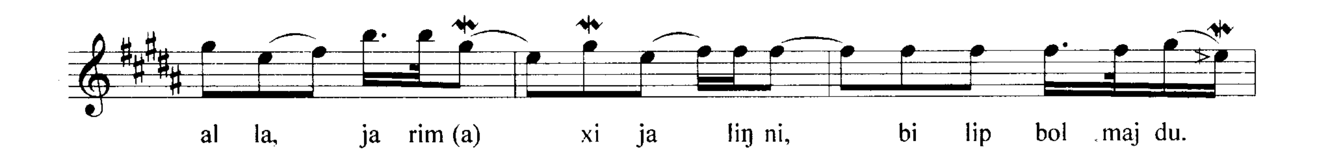

a) jɛt sɛ, i tʃim aʁ rij du me niŋ (a

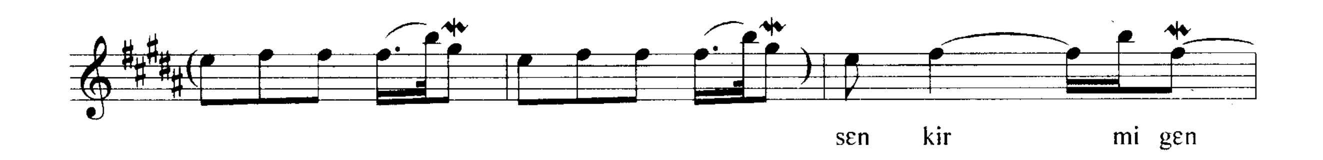

jar se niŋ dɛr diŋ).
1.

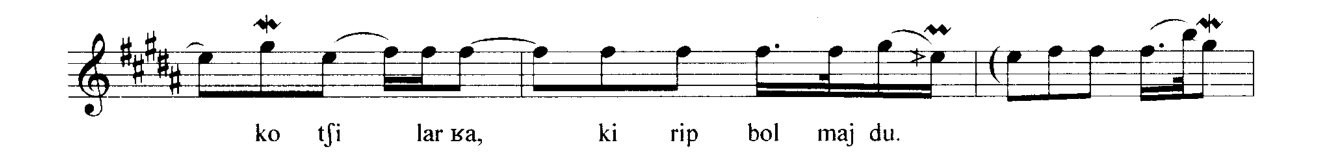

2.
= 42
达 普

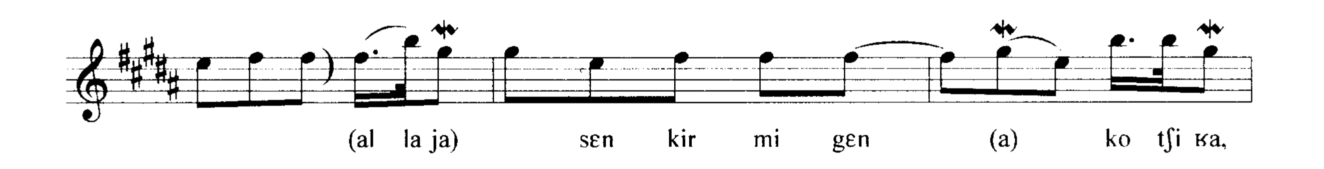

(waj) al la, ja rim (a) xi ja liŋ ni,

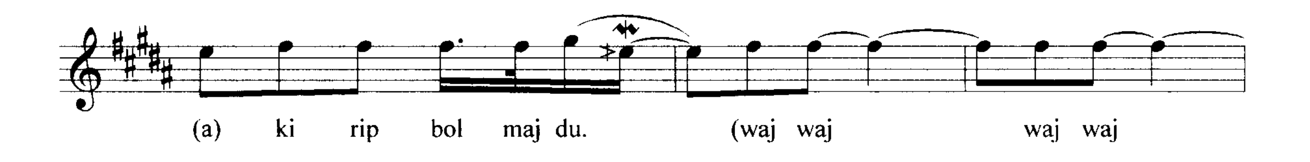

bi lip bol maj du.

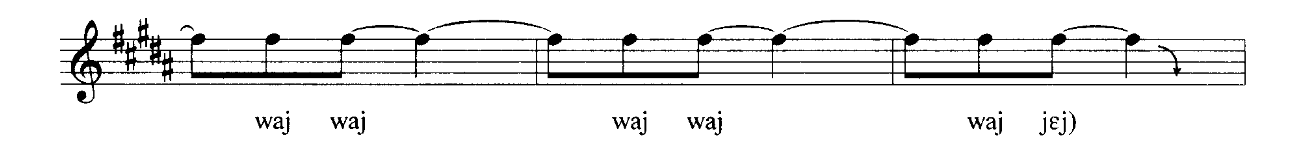

al la, ja rim (a) xi ja liŋ ni, bi lip bol maj du.
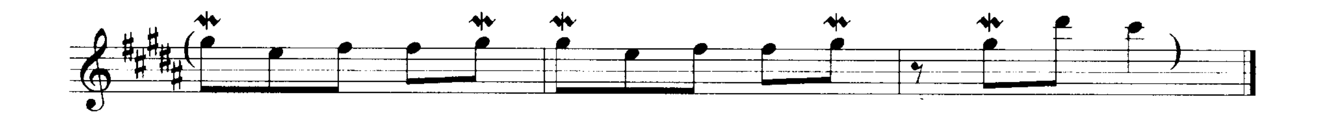

sɛn kir mi gɛn


ko tʃi lar ʁa, ki rip bol maj du.

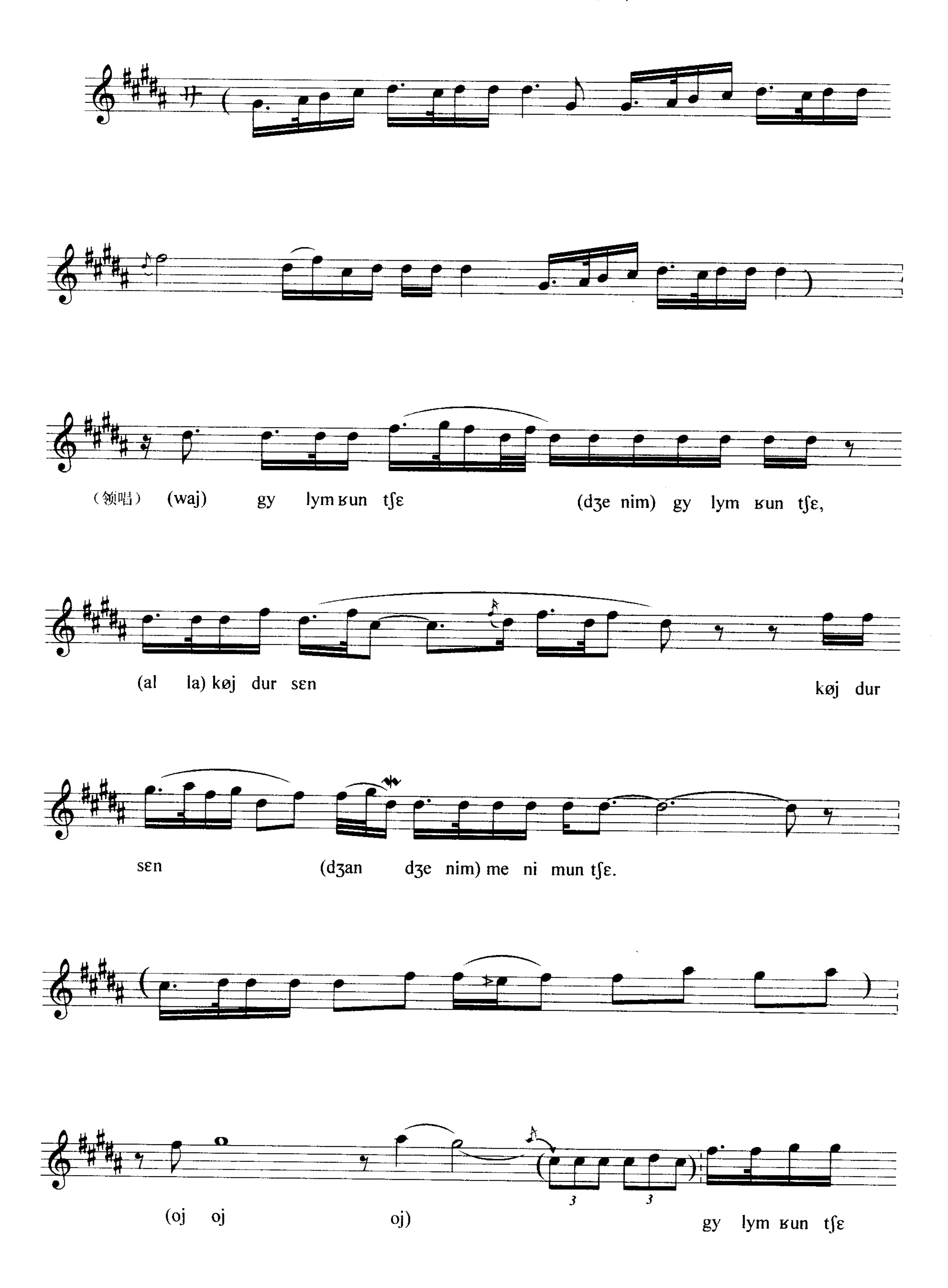

(al la ja) sɛn kir mi gɛn (a) ko tʃi ʁa,
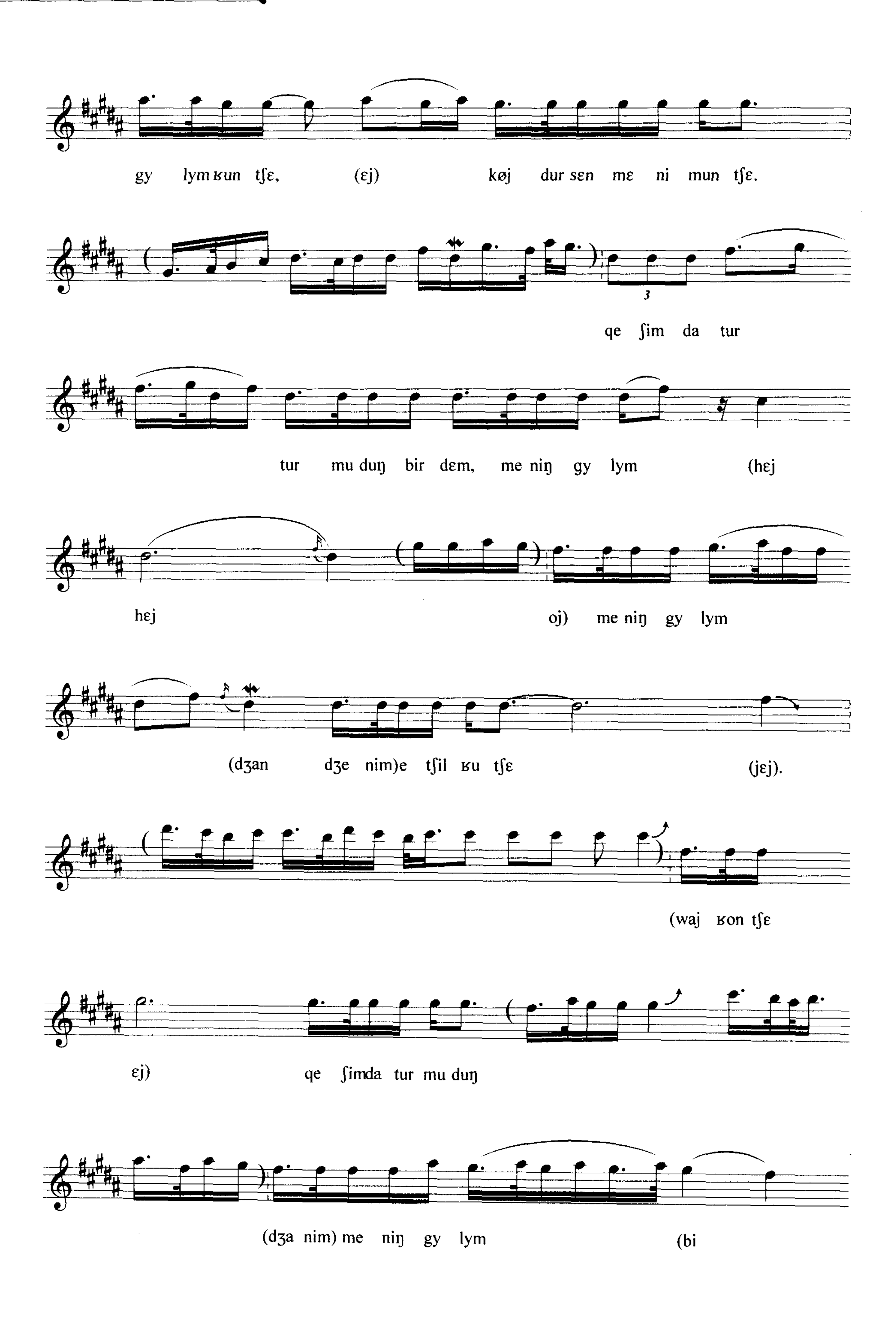

(a) ki rip bol maj du. (waj waj waj waj
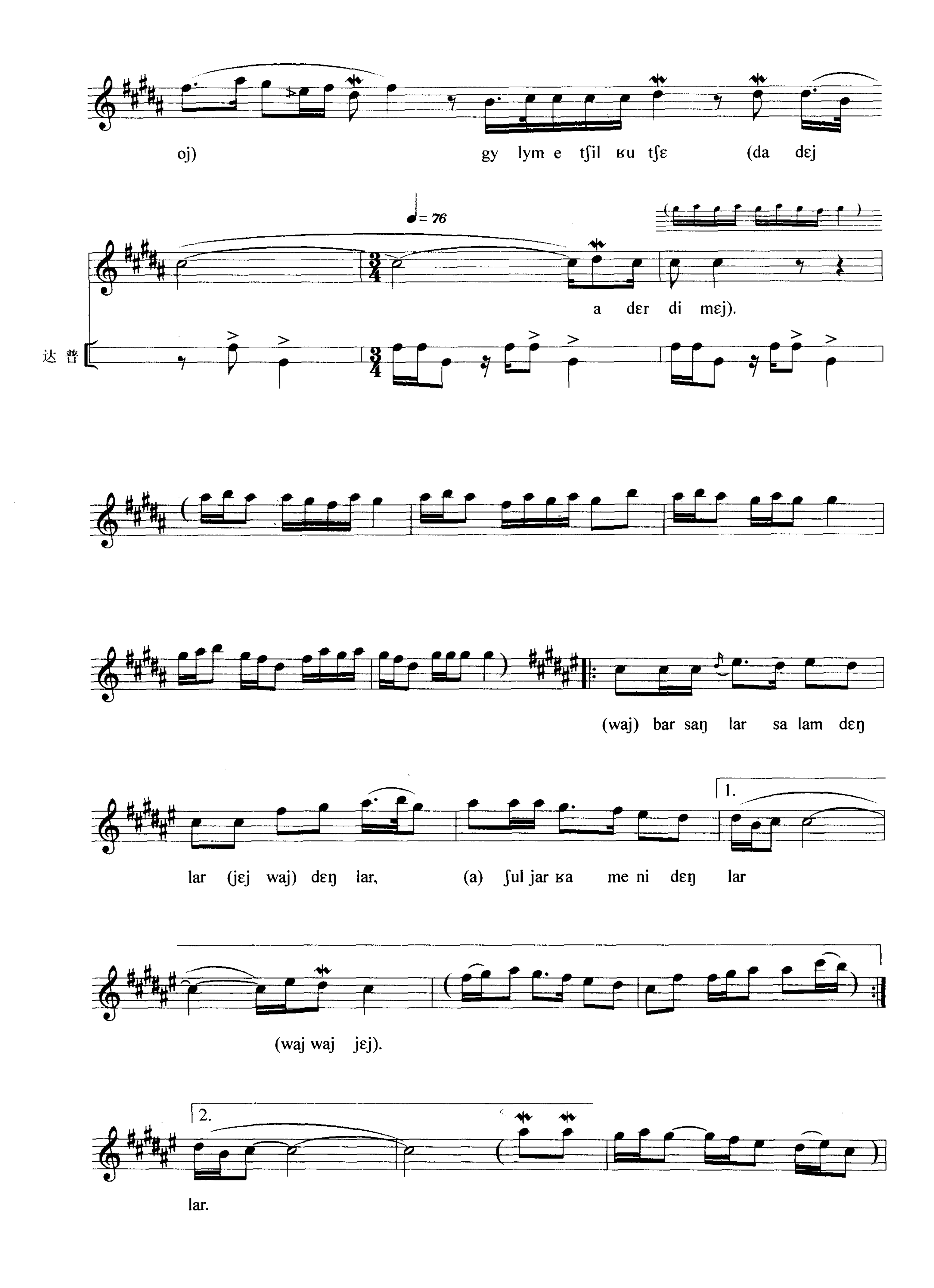

waj waj waj waj waj jɛj)
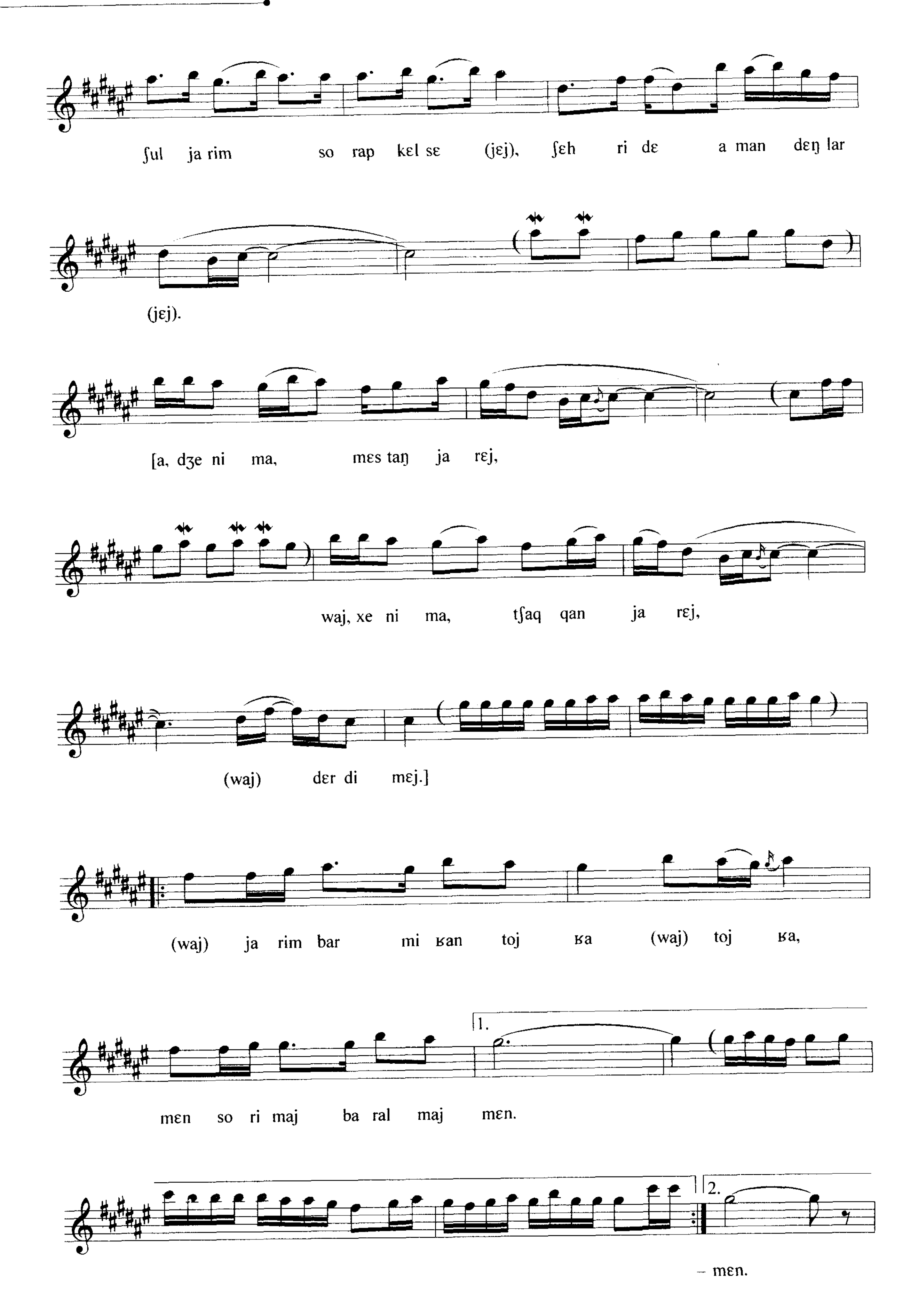


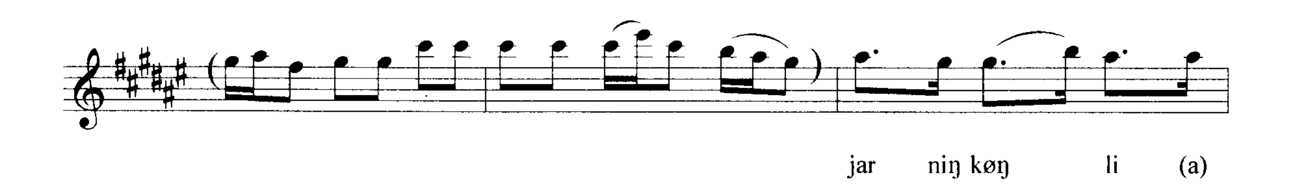
麦盖提木夏乌热克巴亚宛木卡姆

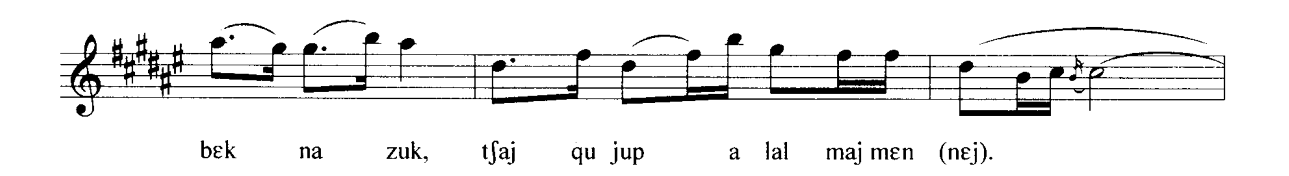


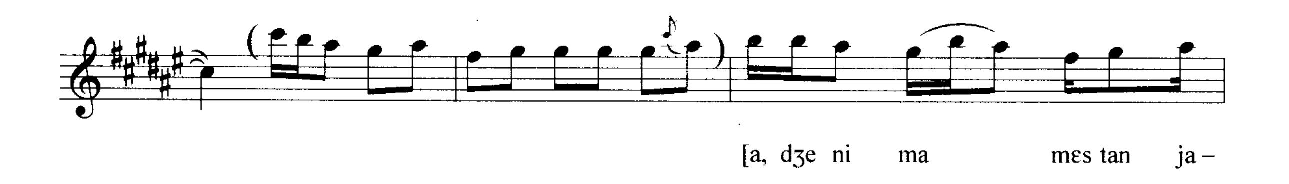

gy lymʁun tʃɛ, (ɛj) køj dur sɛn mɛ ni mun tʃɛ.
qe ʃim da tur
tur mu duŋ bir dɛm, me niŋ gy lym (hɛj
hɛj oj) me niŋ gy lym
(dʒan dʒe nim)e tʃil ʁu tʃɛ (jɛj).
(waj ʁon tʃɛ
ɛj) qe ʃimda tur mu duŋ
(dʒa nim) me niŋ gy lym (bi
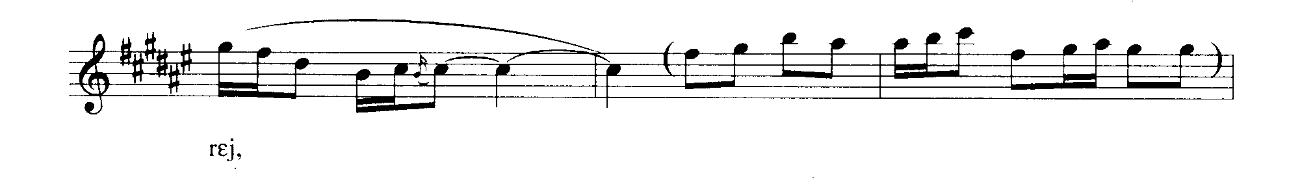

oj)
gy lym e tʃil ʁu tʃɛ
(da dɛj
♩= 76
a dɛr di mɛj).
达 普
(waj) bar saŋ lar sa lam dɛŋ
lar (jɛj waj) dɛŋ lar,
(a) ʃul jar ʁa me ni dɛŋ lar
1.
(waj waj jɛj).
2.
lar.

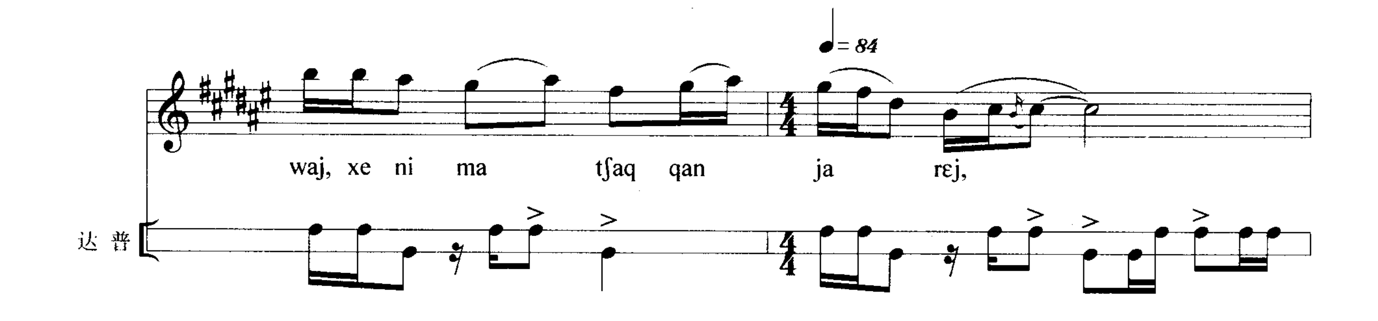

ʃul ja rim so rap kɛl sɛ (jɛj), ʃɛh ri dɛ a man dɛŋ lar
(jɛj).
[a, dʒe ni ma, mɛs taŋ ja rɛj,
waj, xe ni ma, tʃaq qan ja rɛj,
(waj) dɛr di mɛj.]
(waj) ja rim bar mi ʁan toj ʁa (waj) toj ʁa,
mɛn so ri maj ba ral maj mɛn.
1.
2.
– mɛn.

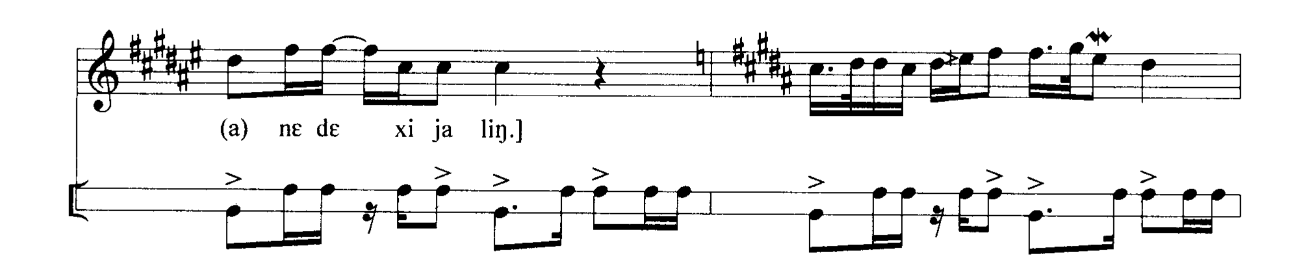

jar niŋ køŋ li (a)
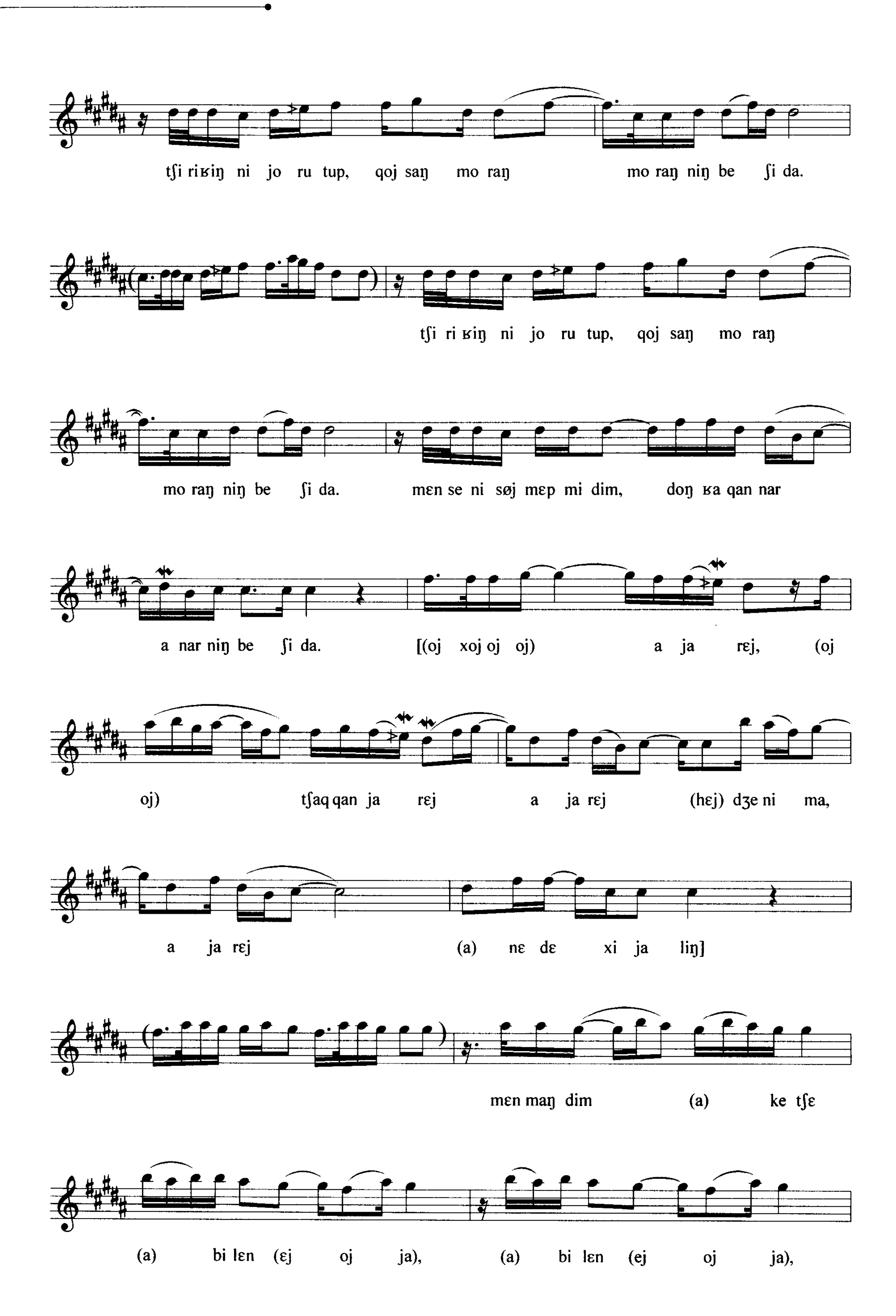

bɛk na zuk, tʃaj qu jup a lal maj mɛn (nɛj).
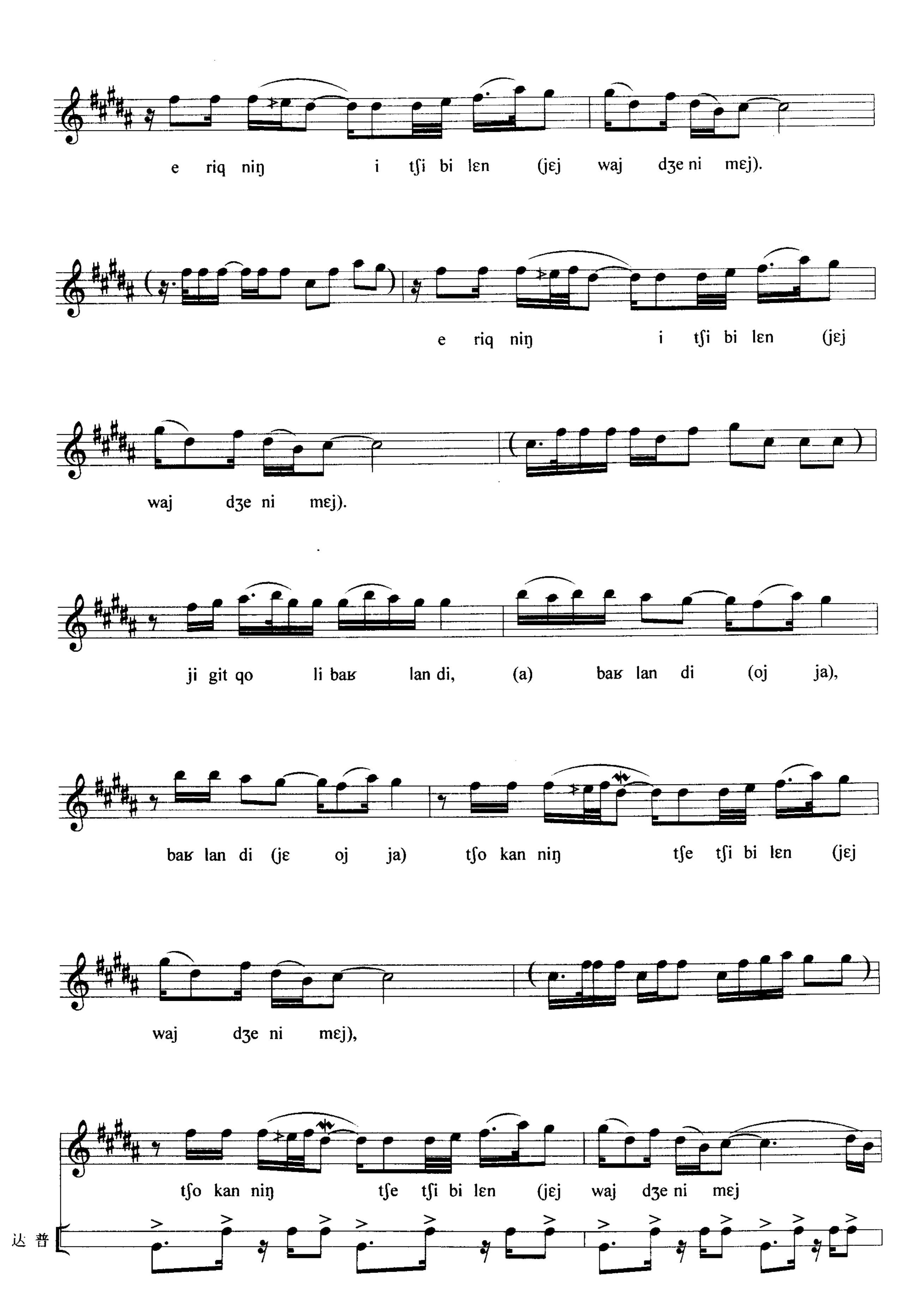

[a, dʒe ni ma mɛs tan ja –

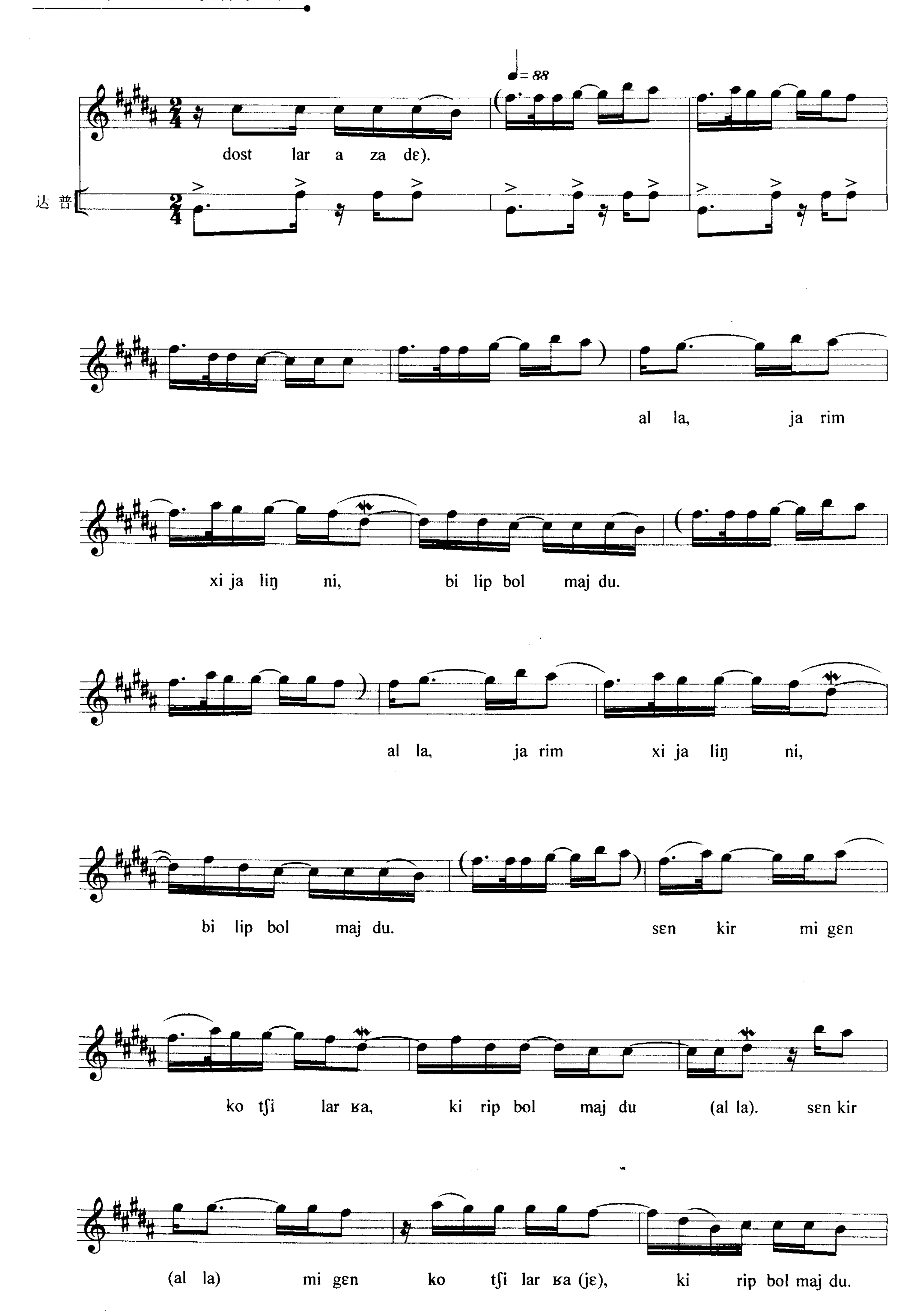

rɛj,
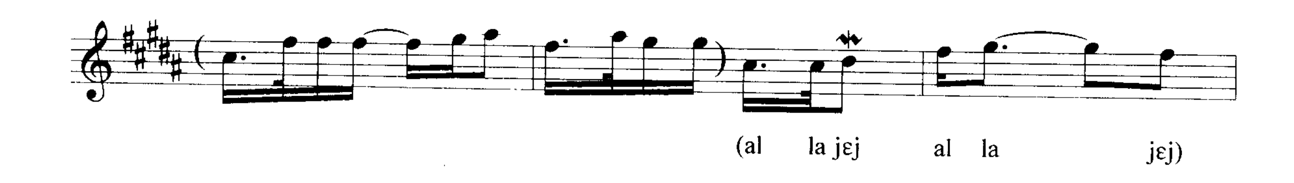

= 84
waj, xe ni ma tʃaq qan ja rɛj,
达 普

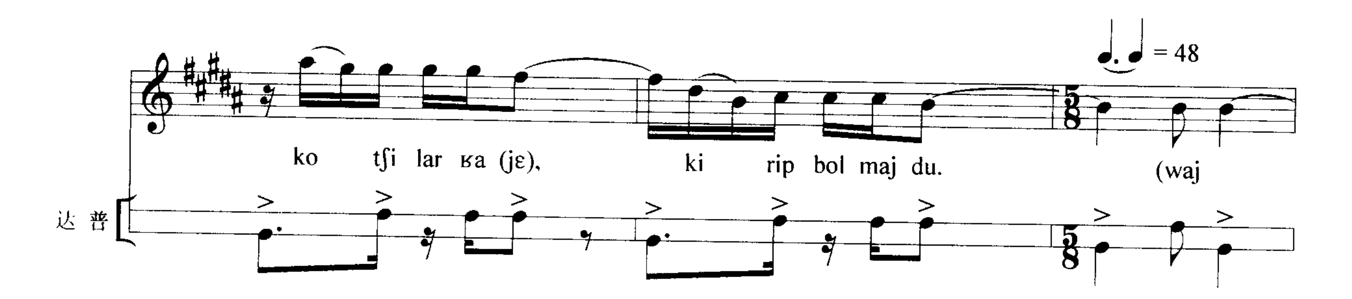

(a) nɛ dɛ xi ja liŋ.]

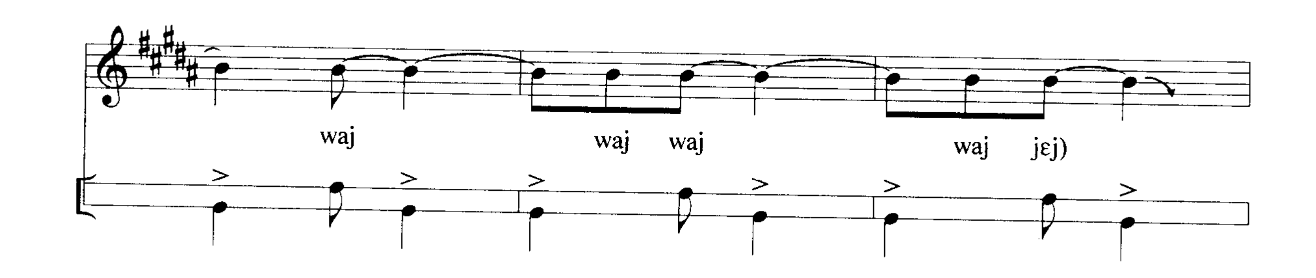

tʃi riʁiŋ ni jo ru tup, qoj saŋ mo raŋ mo raŋ niŋ be ʃi da.
tʃi ri ʁiŋ ni jo ru tup, qoj saŋ mo raŋ
mo raŋ niŋ be ʃi da. mɛn se ni søj mɛp mi dim, doŋ ʁa qan nar
a nar niŋ be ʃi da. [(oj xoj oj oj) a ja rɛj, (oj
oj) tʃaq qan ja rɛj a ja rɛj (hɛj) dʒe ni ma,
a ja rɛj (a) nɛ dɛ xi ja liŋ]
mɛn maŋ dim (a) ke tʃɛ
(a) bi lɛn (ɛj oj ja), (a) bi lɛn (ej oj ja),

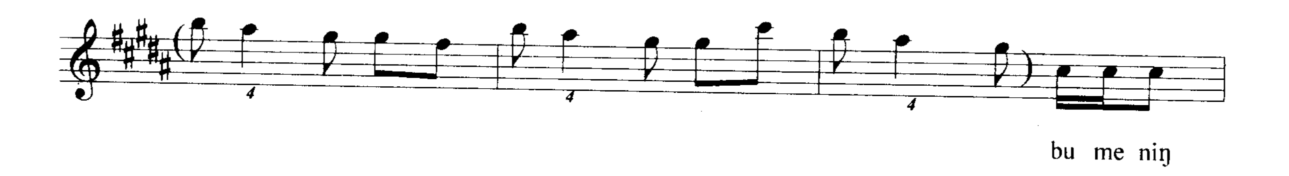

e riq niŋ i tʃi bi lɛn (jɛj waj dʒe ni mɛj).
e riq niŋ i tʃi bi lɛn (jɛj
waj dʒe ni mɛj).
ji git qo li baʁ lan di, (a) baʁ lan di (oj ja),
baʁ lan di (jɛ oj ja) tʃo kan niŋ tʃe tʃi bi lɛn (jɛj
waj dʒe ni mɛj),
tʃo kan niŋ tʃe tʃi bi lɛn (jɛj waj dʒe ni mɛj
达普

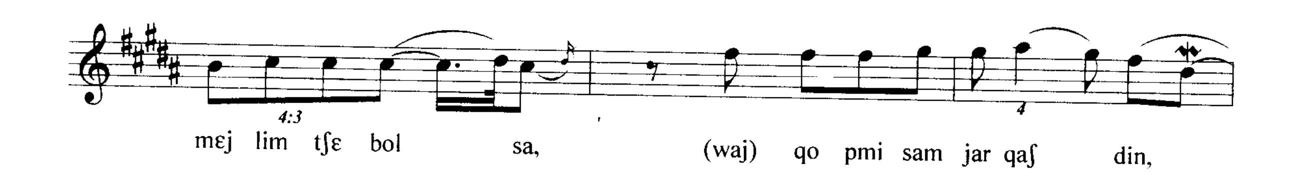

♩= 88
达普
dost lar a za dɛ).
al la, ja rim
xi ja liŋ ni, bi lip bol maj du.
al la, ja rim xi ja liŋ ni,
bi lip bol maj du.
sɛn kir mi gɛn
ko tʃi lar ʁa, ki rip bol maj du (al la). sɛn kir
(al la) mi gɛn ko tʃi lar ʁa (jɛ), ki rip bol maj du.
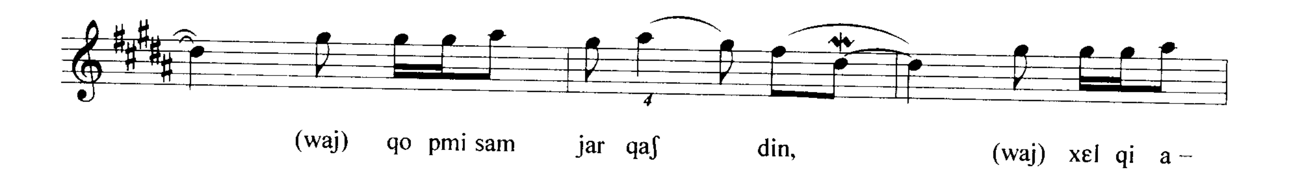

(al la jɛj al la jɛj)
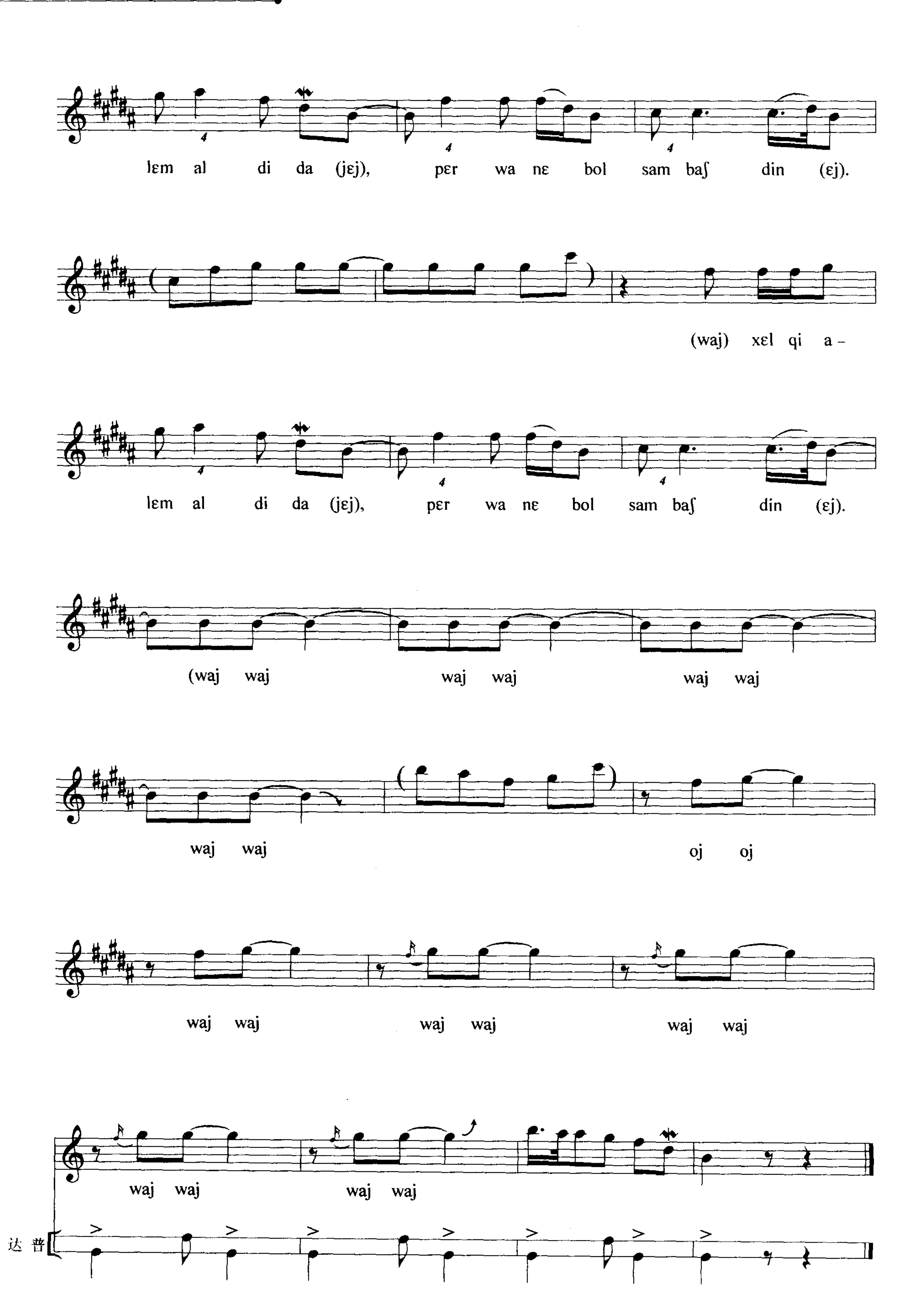

= 48
ko tʃi lar ʁa (jɛ), ki rip bol maj du. (waj
达 普
5
8


waj waj waj waj jɛj)
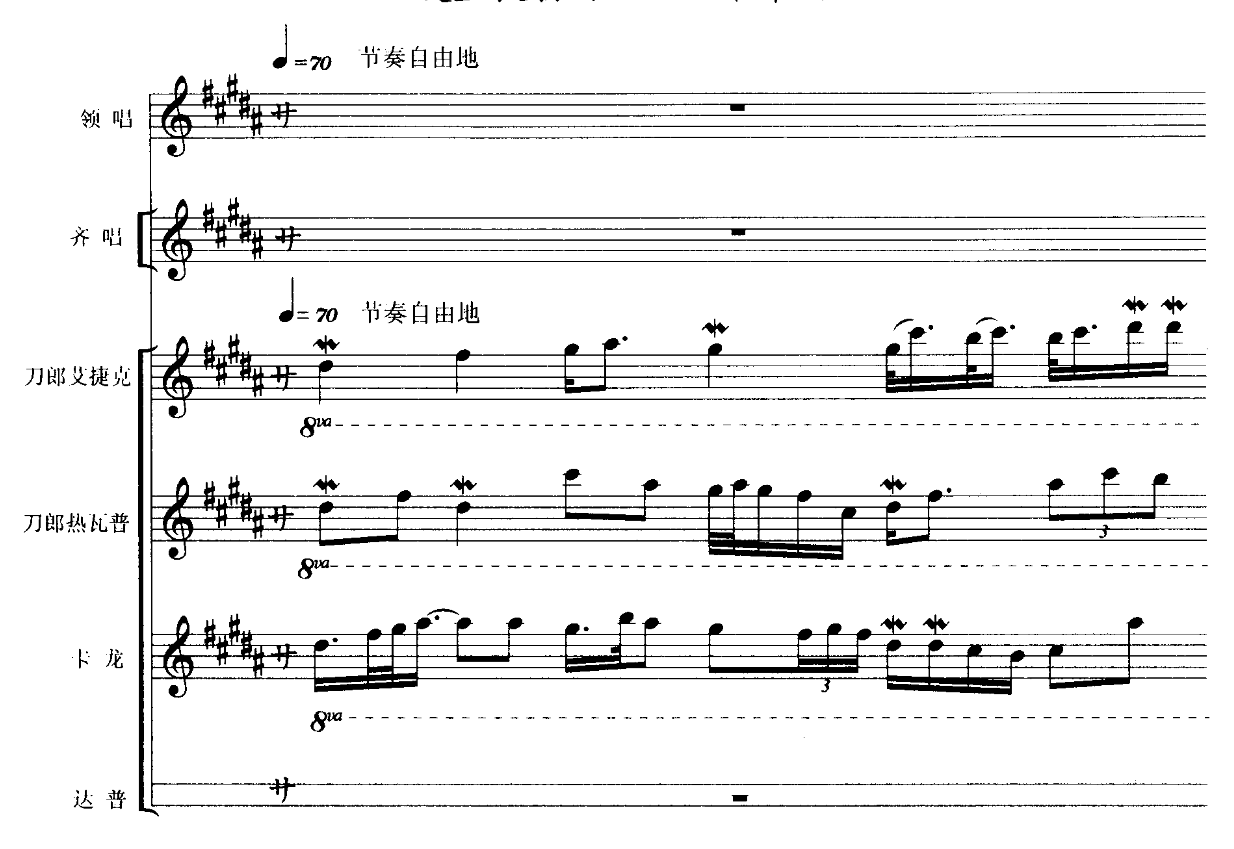

bu me niŋ
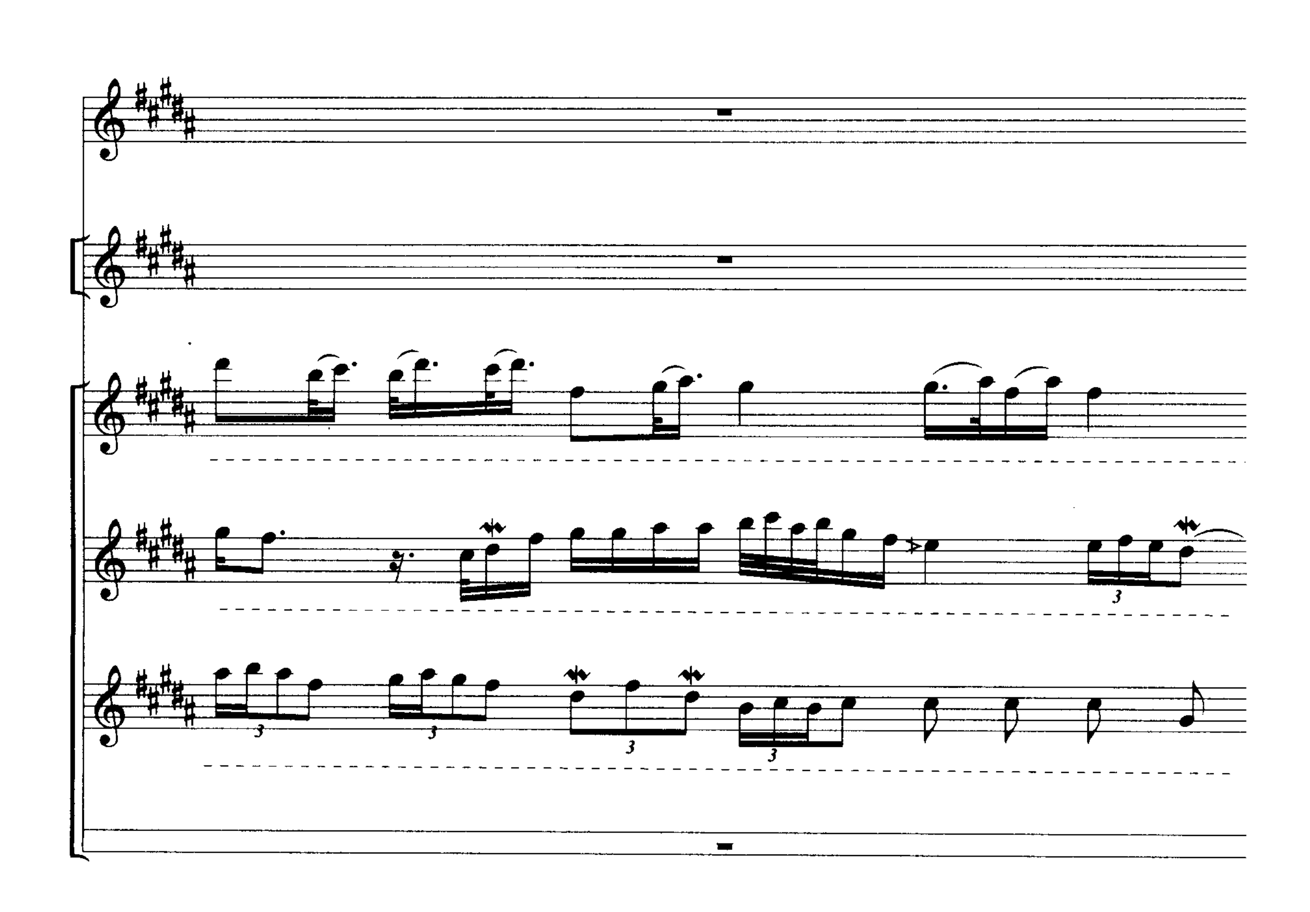

4:3
mɛj lim tʃɛ bol sa, (waj) qo pmi sam jar qaʃ din,
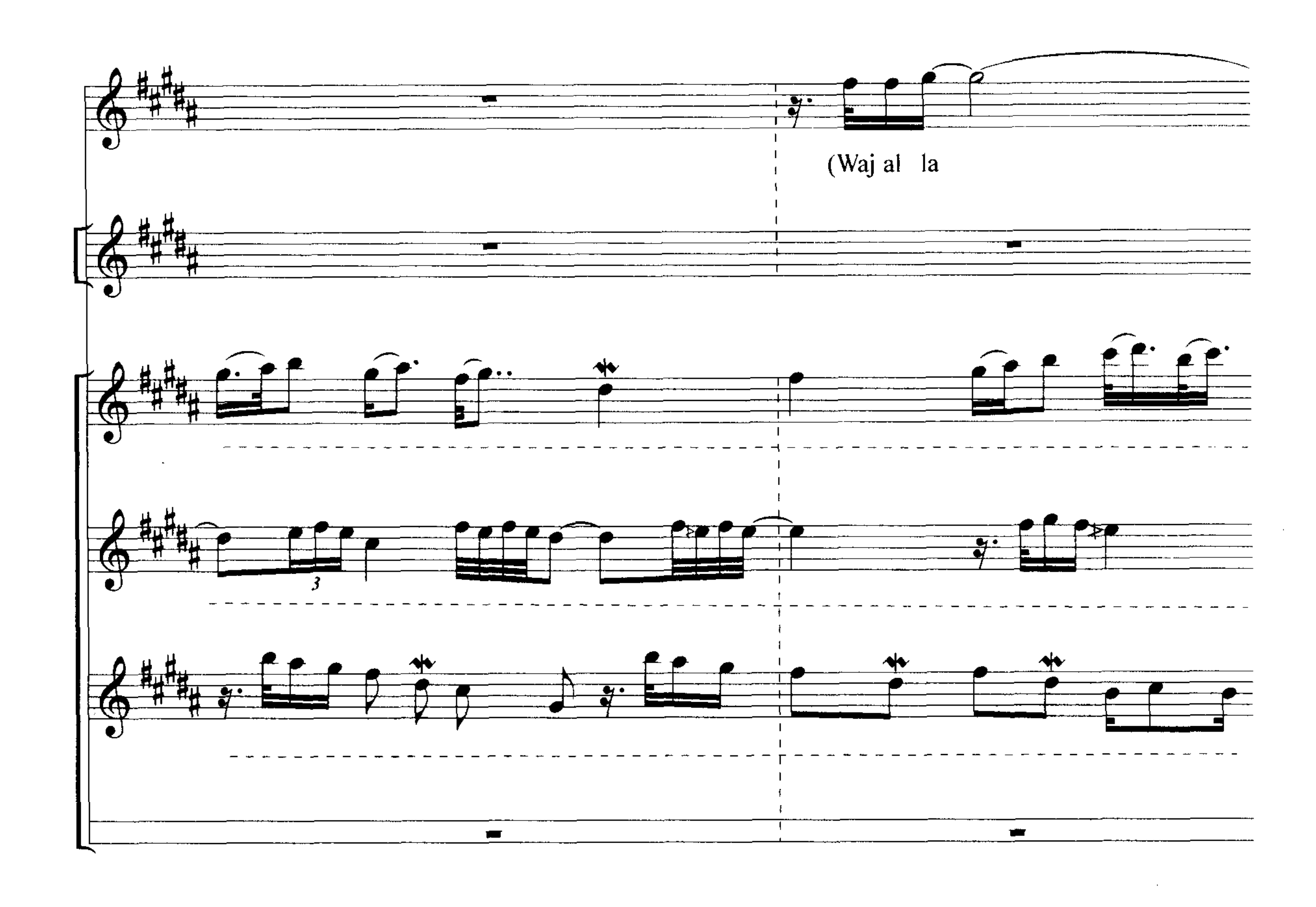

(waj) qo pmi sam jar qaʃ din, (waj) xɛl qi a –

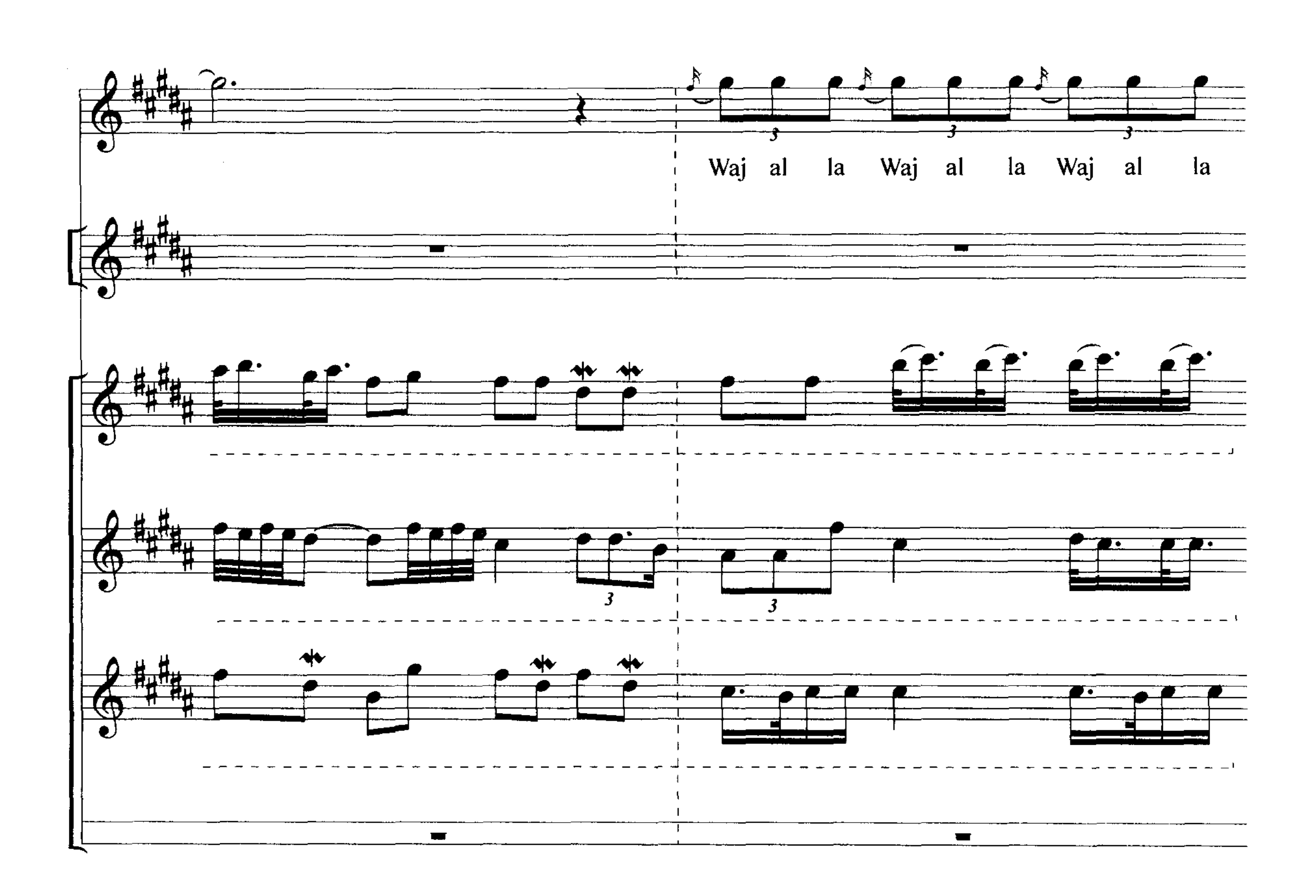

lɛm al di da (jɛj), pɛr wa nɛ bol sam baʃ din (ɛj).
(waj) xɛl qi a -
lɛm al di da (jɛj), pɛr wa nɛ bol sam baʃ din (ɛj).
(waj waj waj waj waj waj
waj waj oj oj
waj waj waj waj waj waj
waj waj waj waj
达 普
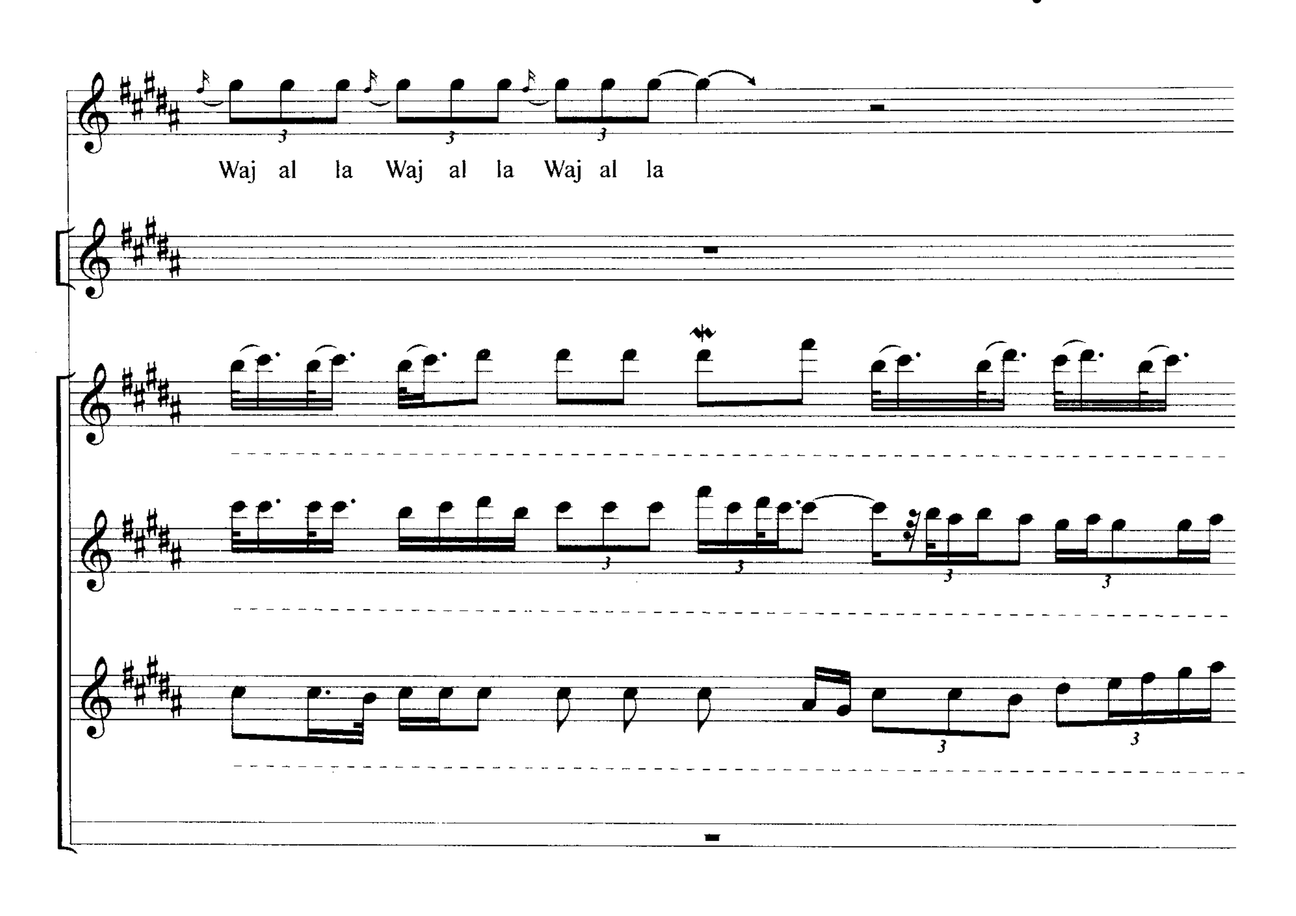
麦盖提勃姆巴亚宛木卡姆
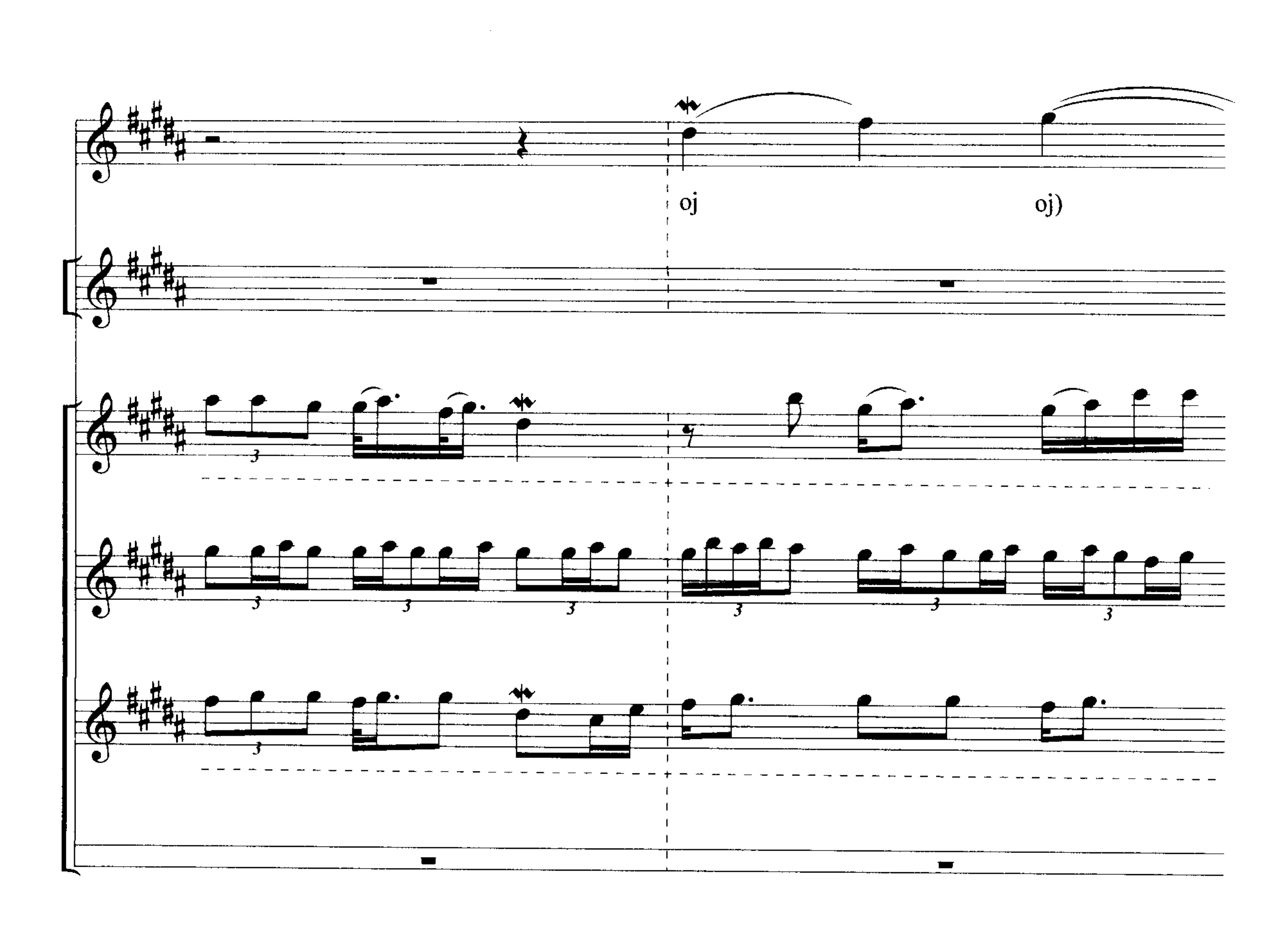


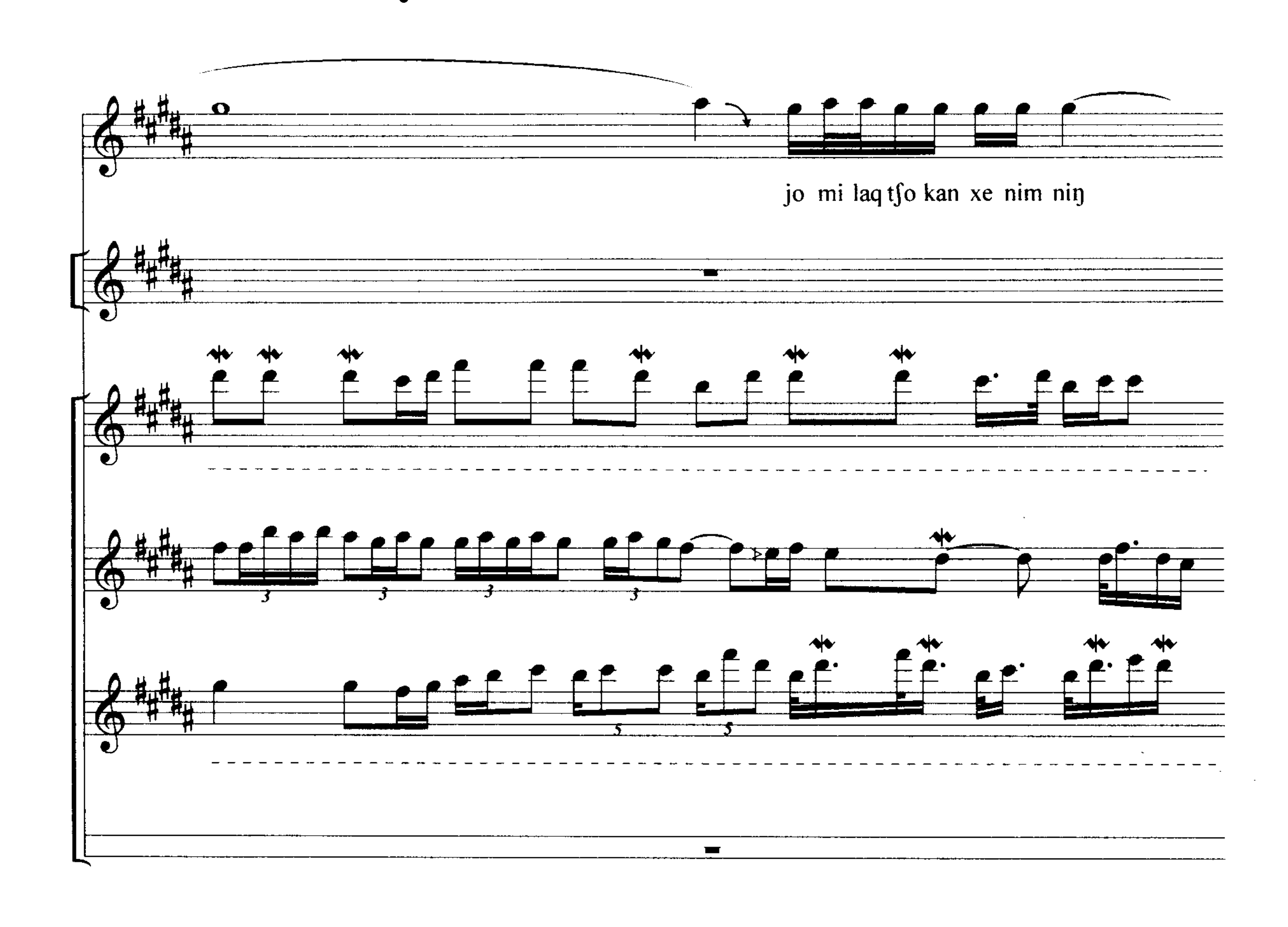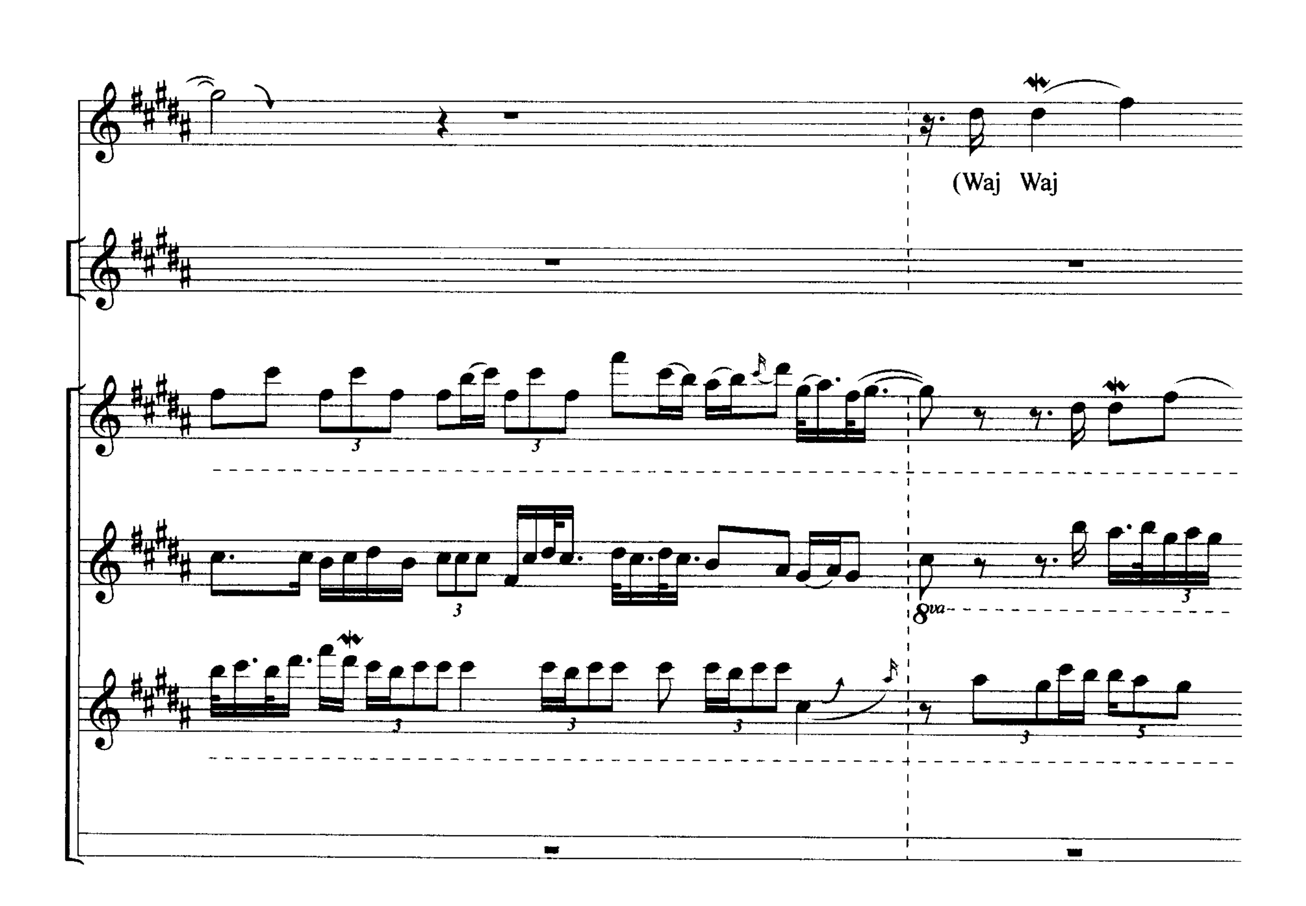



(Waj al la
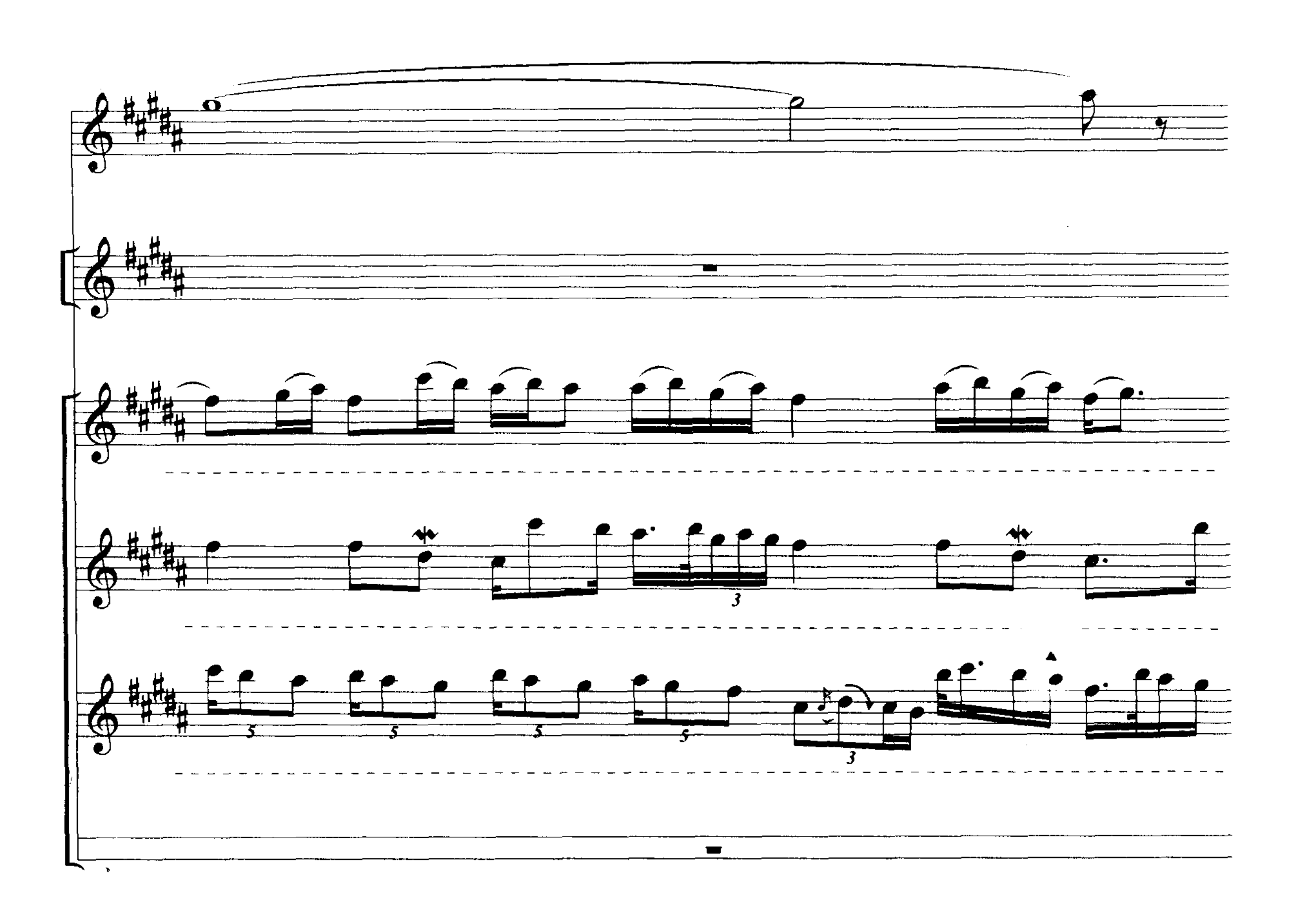

Waj al la Waj al la Waj al la
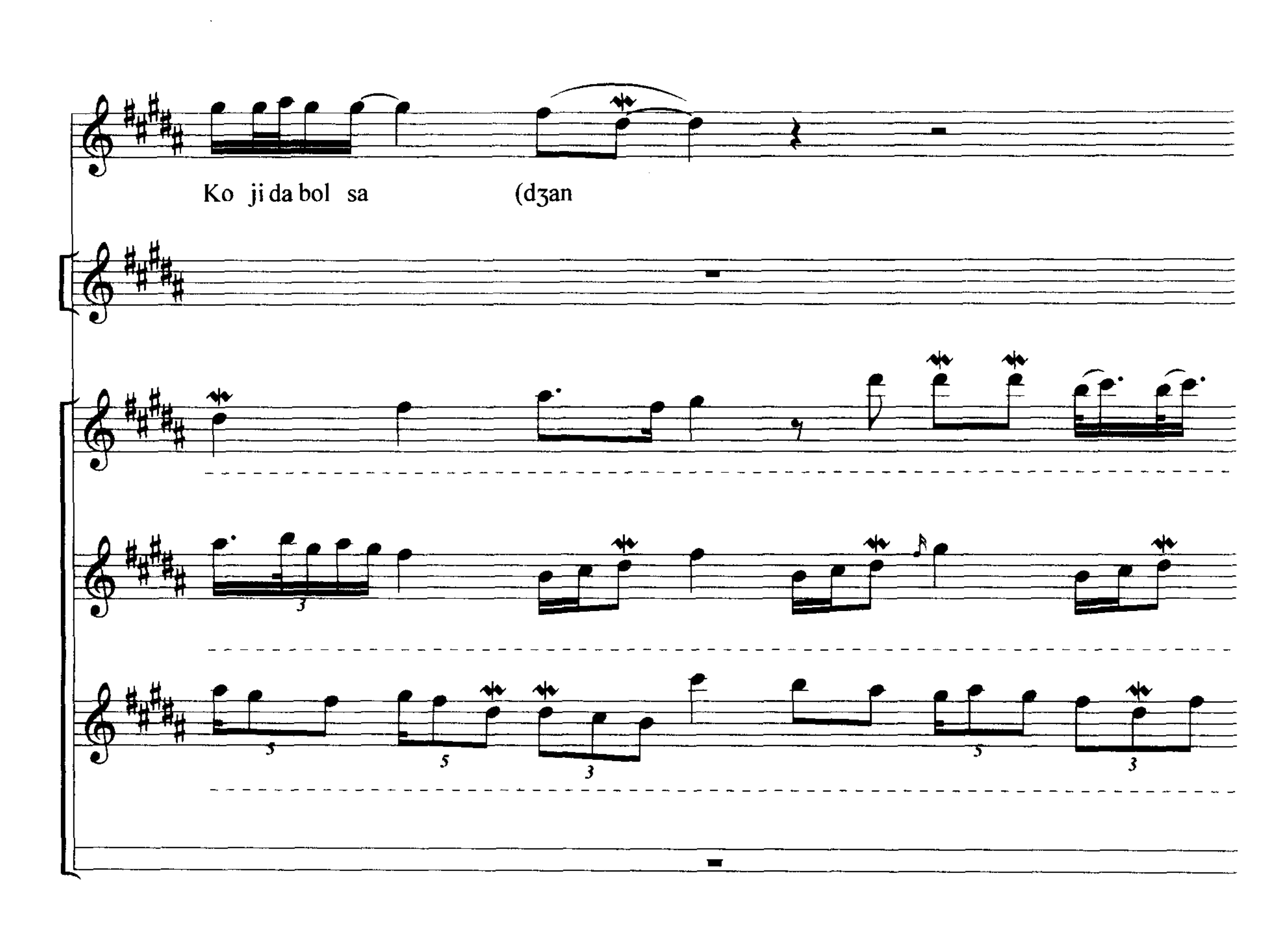

Waj al la Waj al la Waj al la
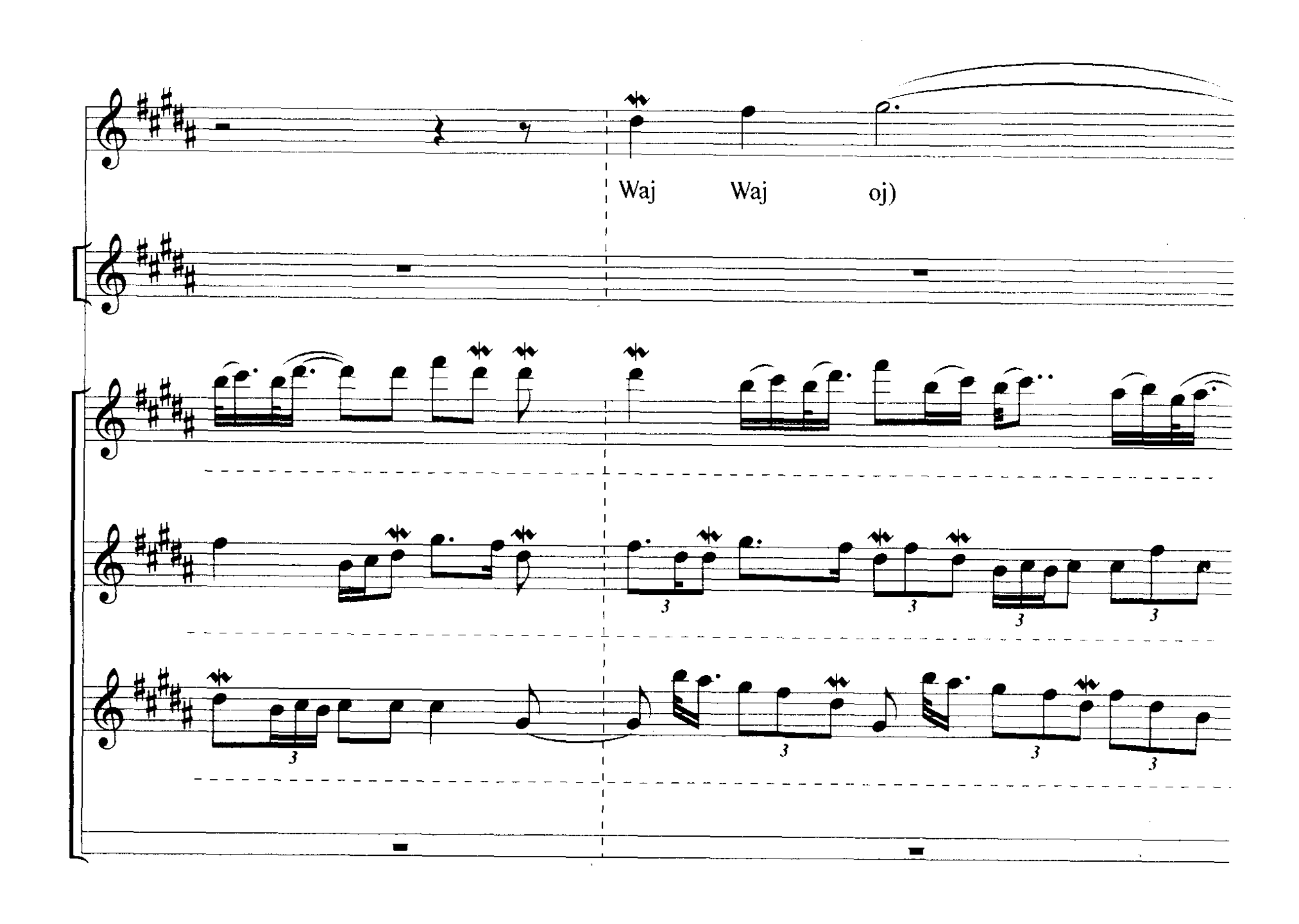

oj
oj)

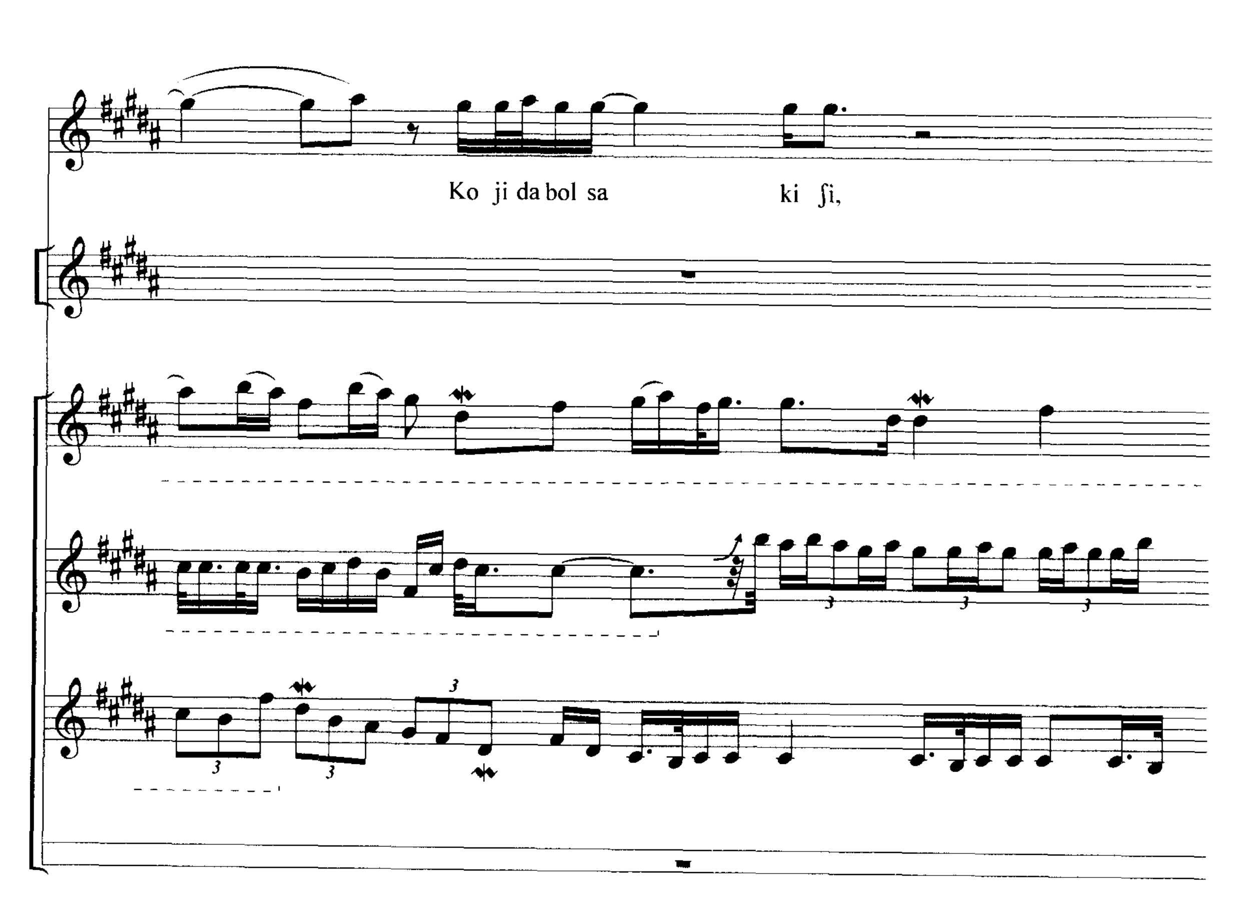

jo mi laq tʃo kan xe nim niŋ
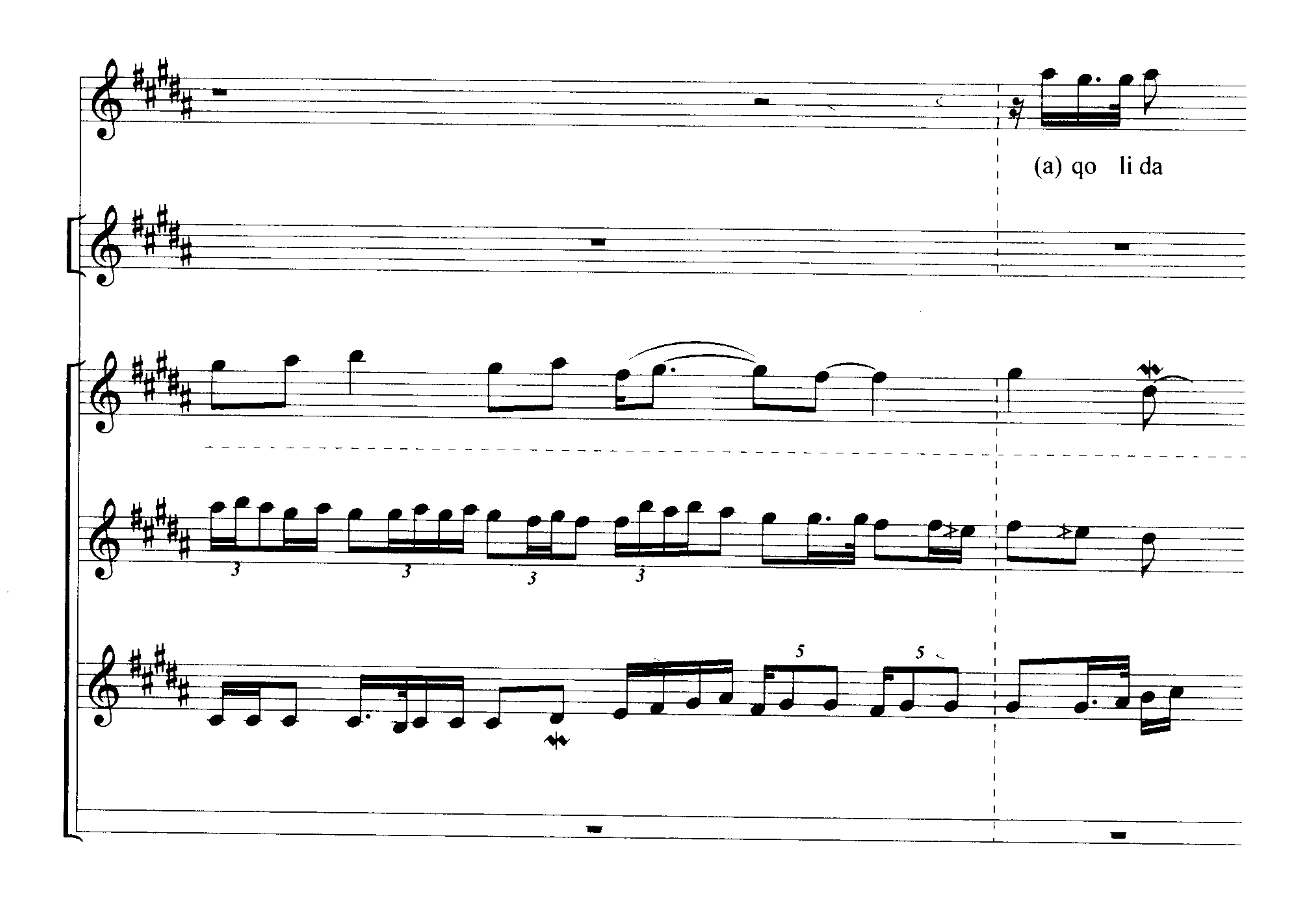

(Waj Waj
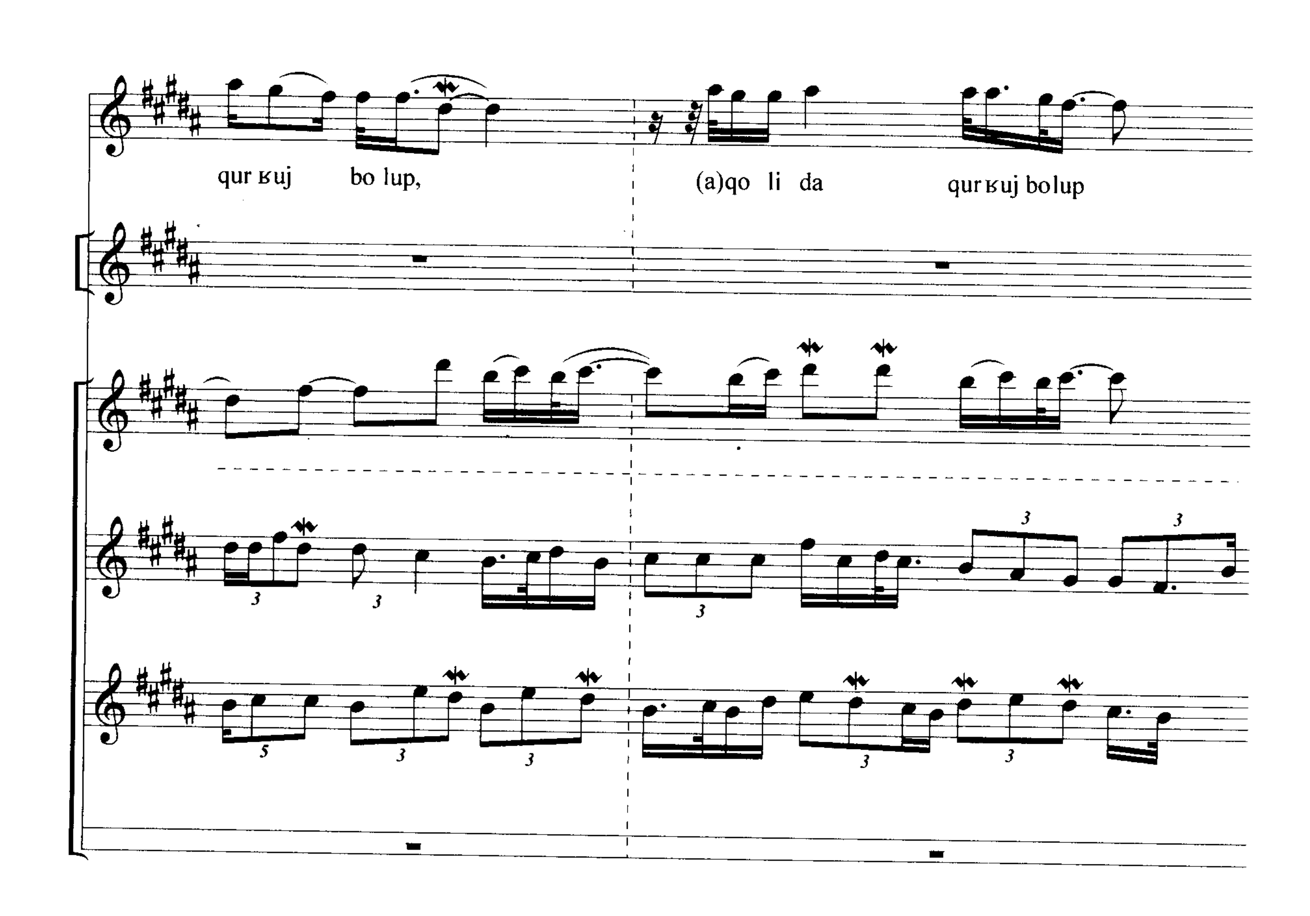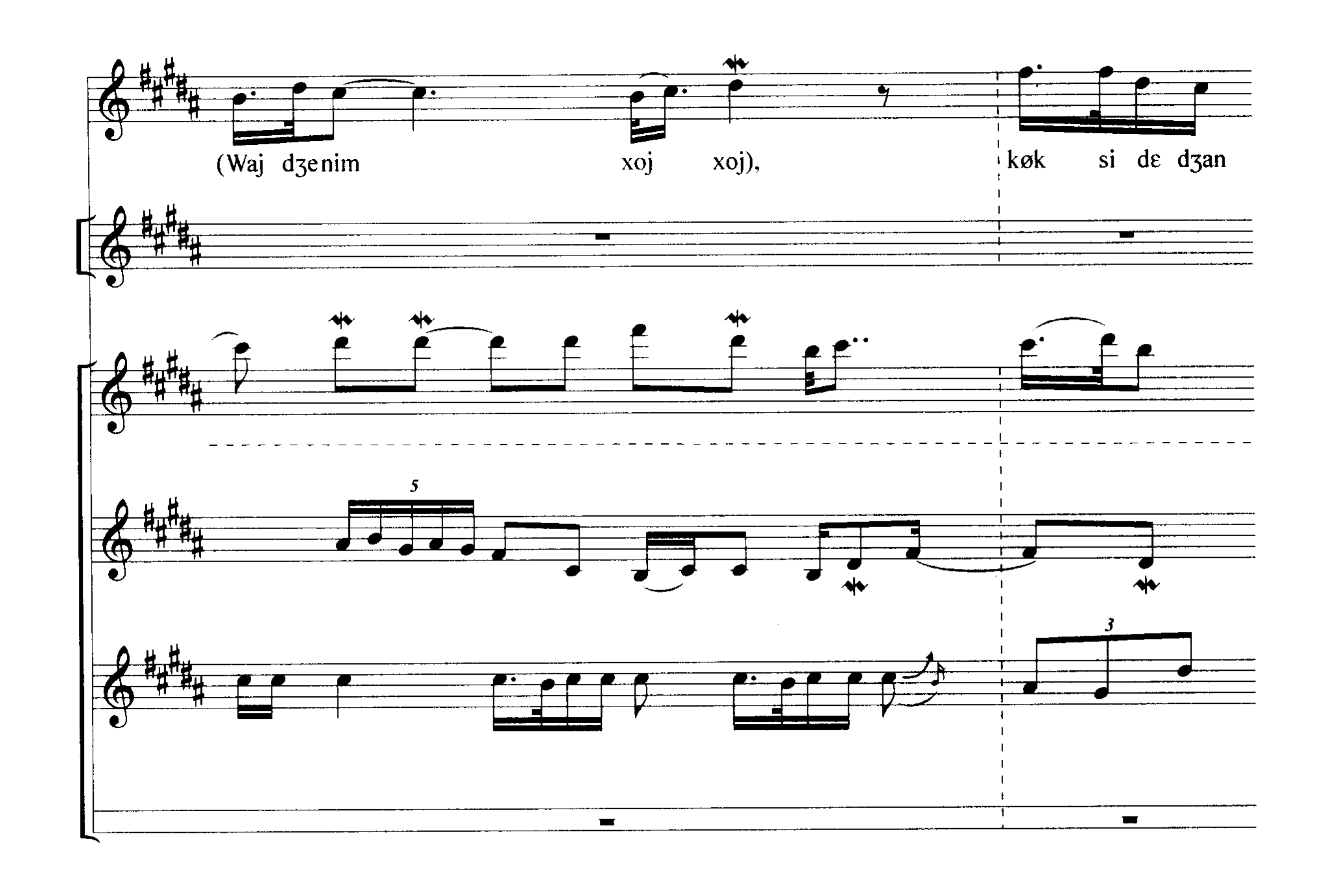



Ko ji da bol sa (dʒan

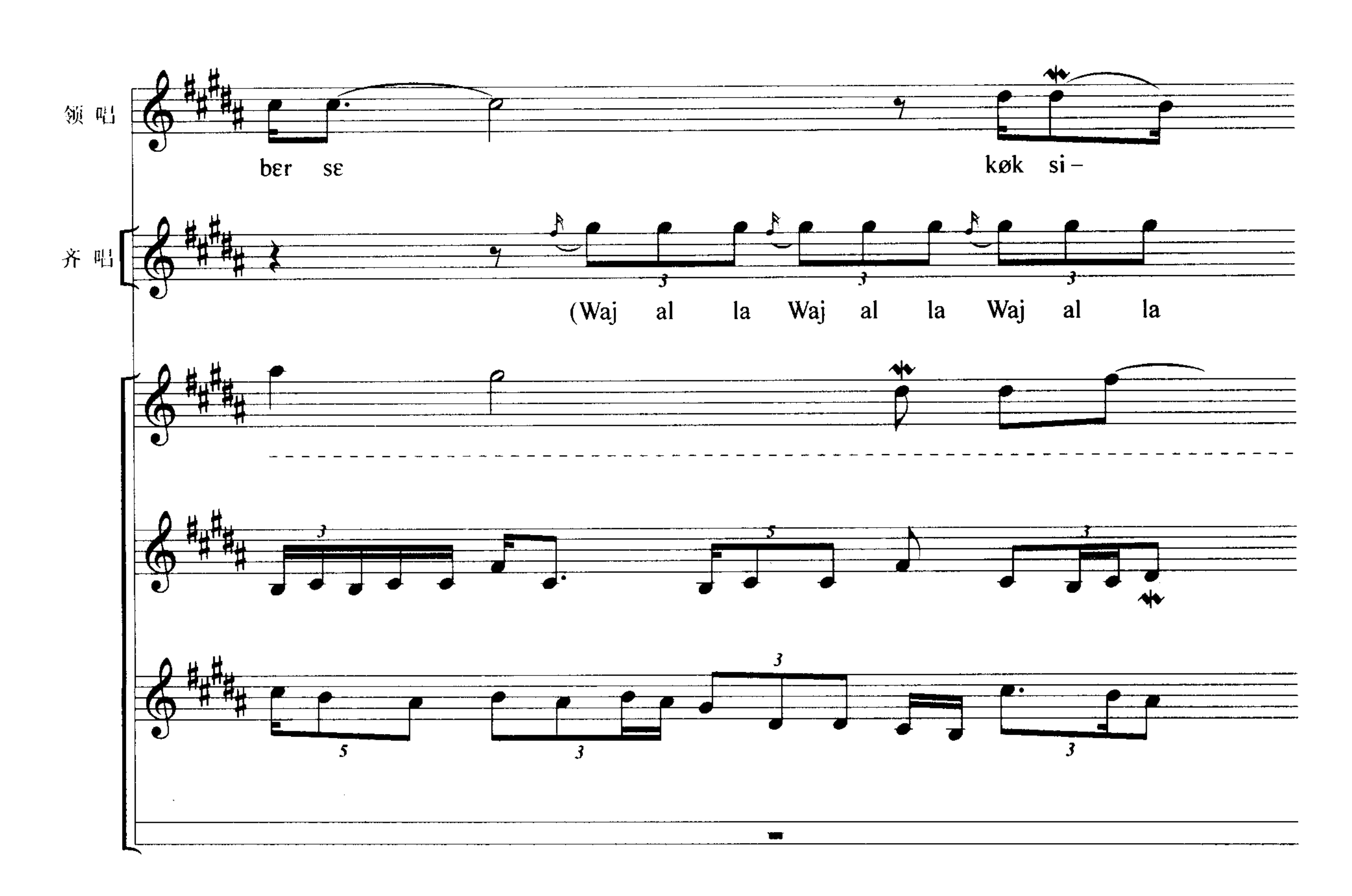

Waj Waj oj)

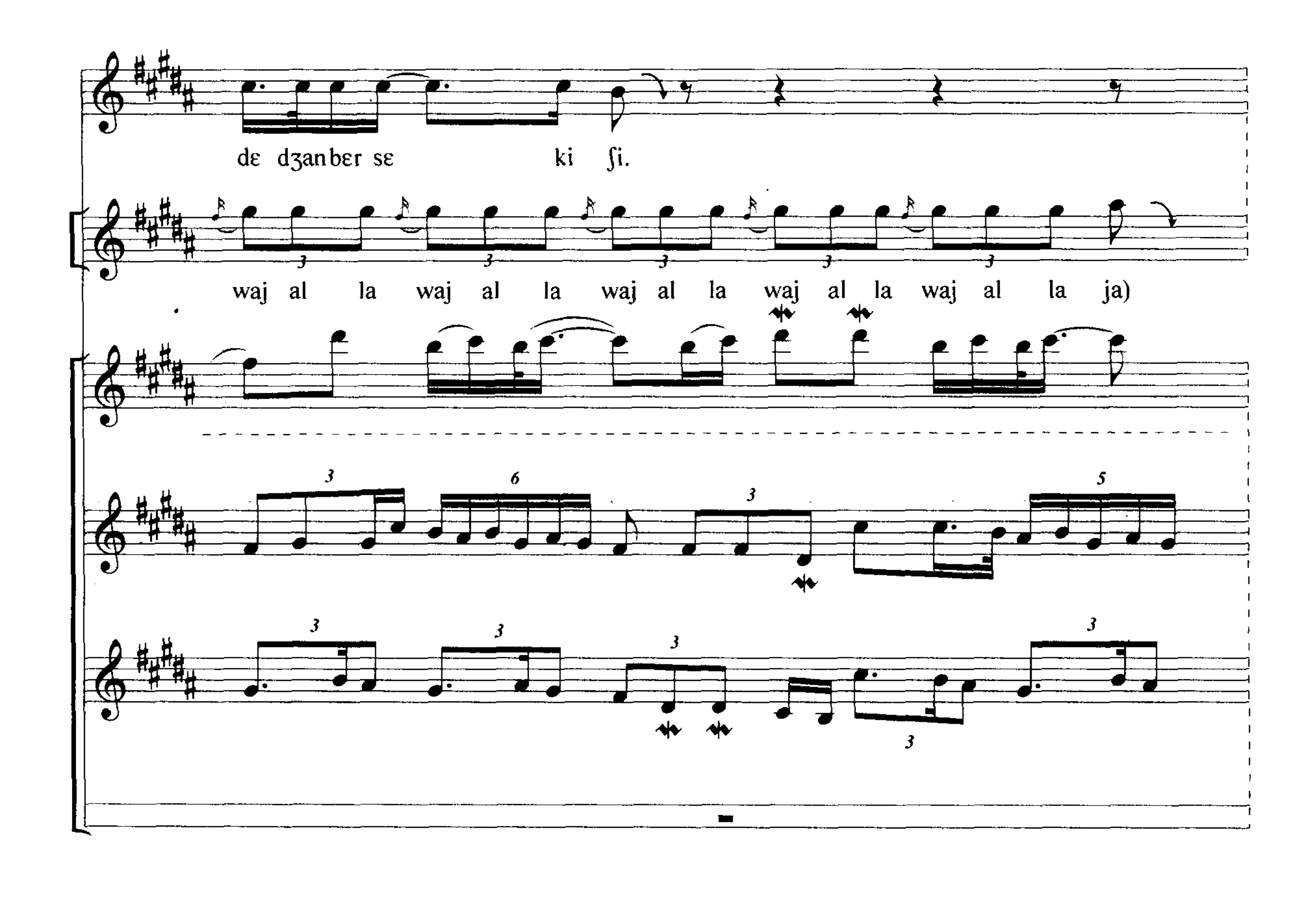

Ko ji da bol sa ki ʃi,
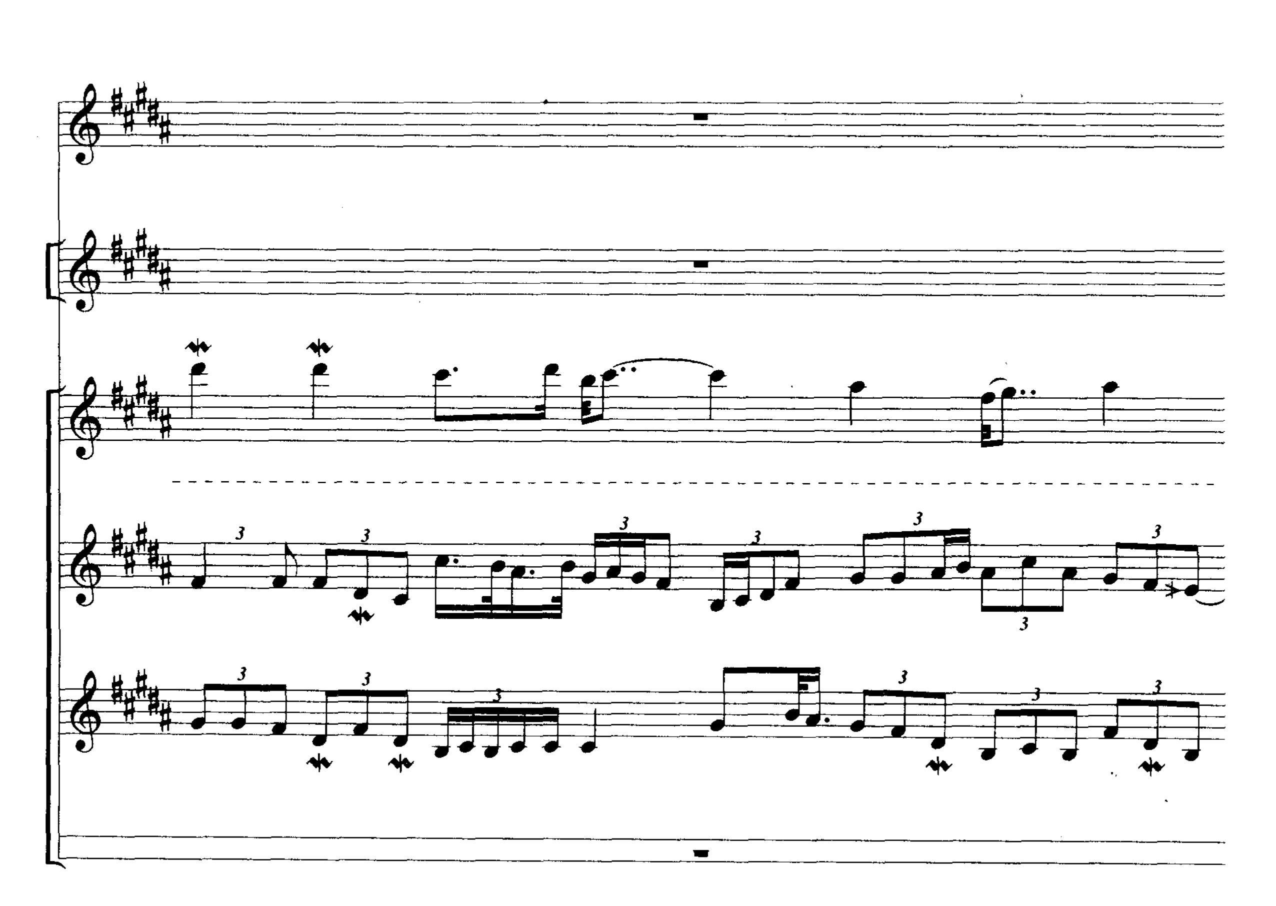

(a) qo li da
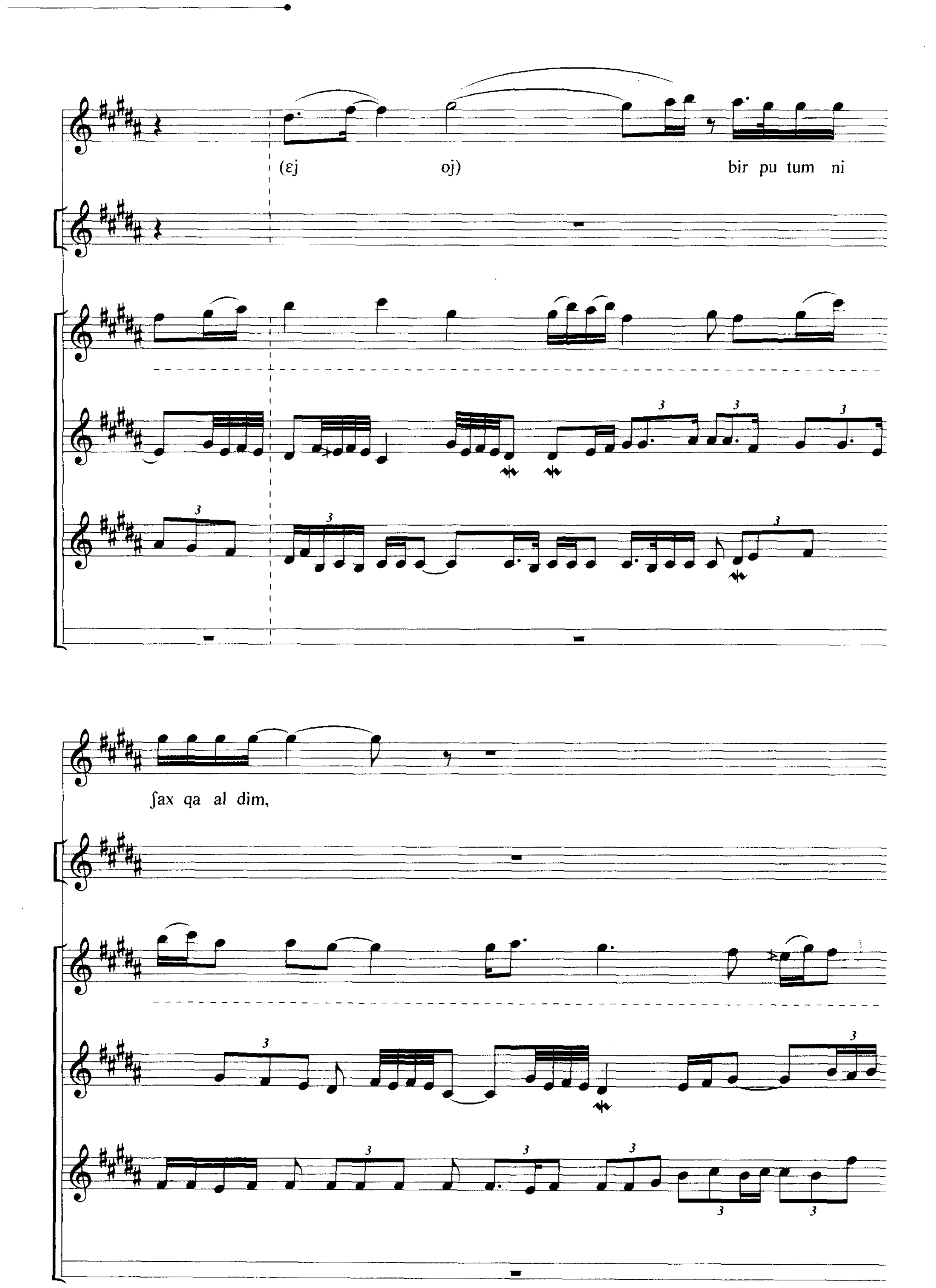

qur ʁuj bo lup,
(a)qo li da
qur ʁuj bolup
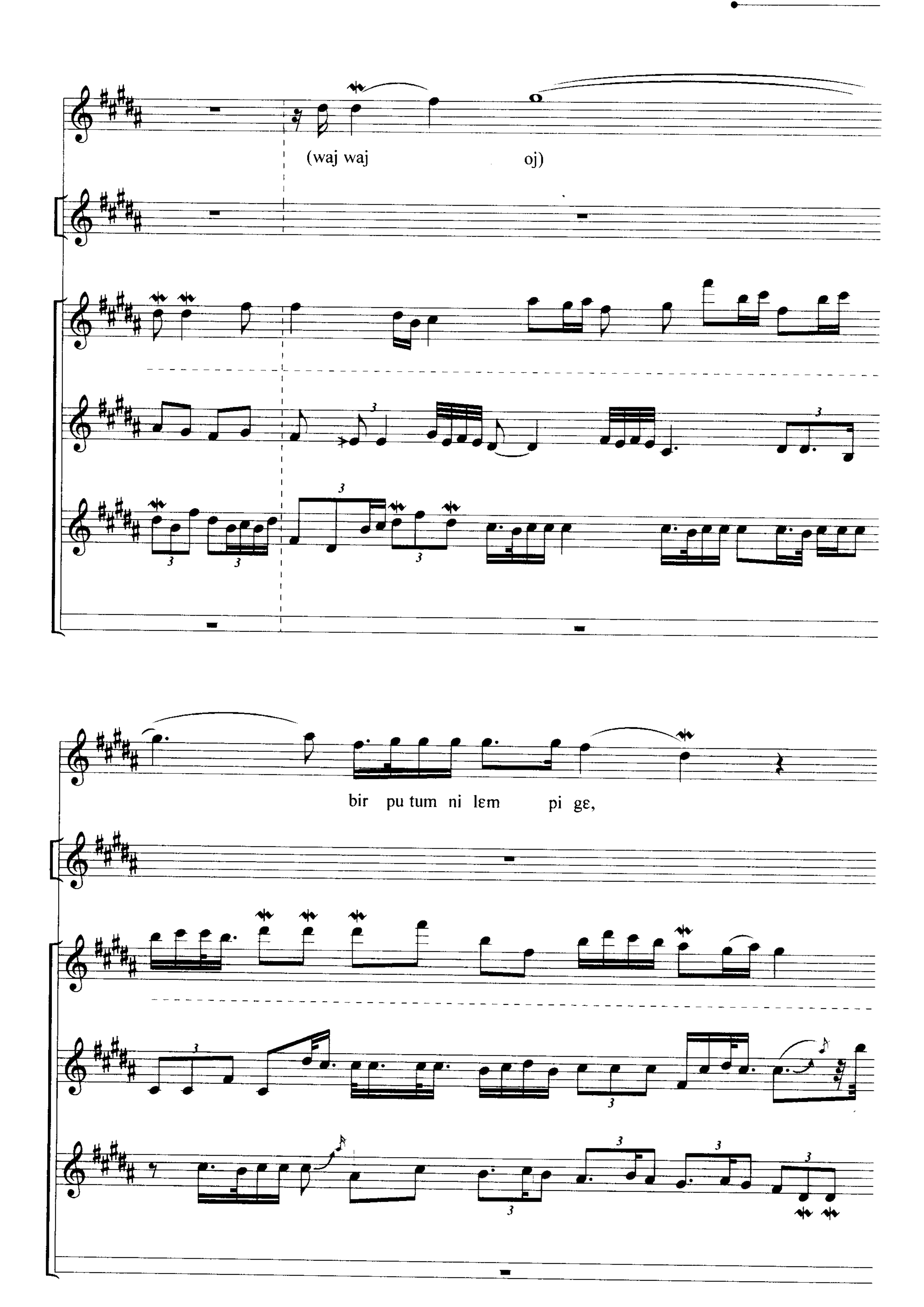

(Waj dʒenim xoj xoj),
køk si dɛ dʒan
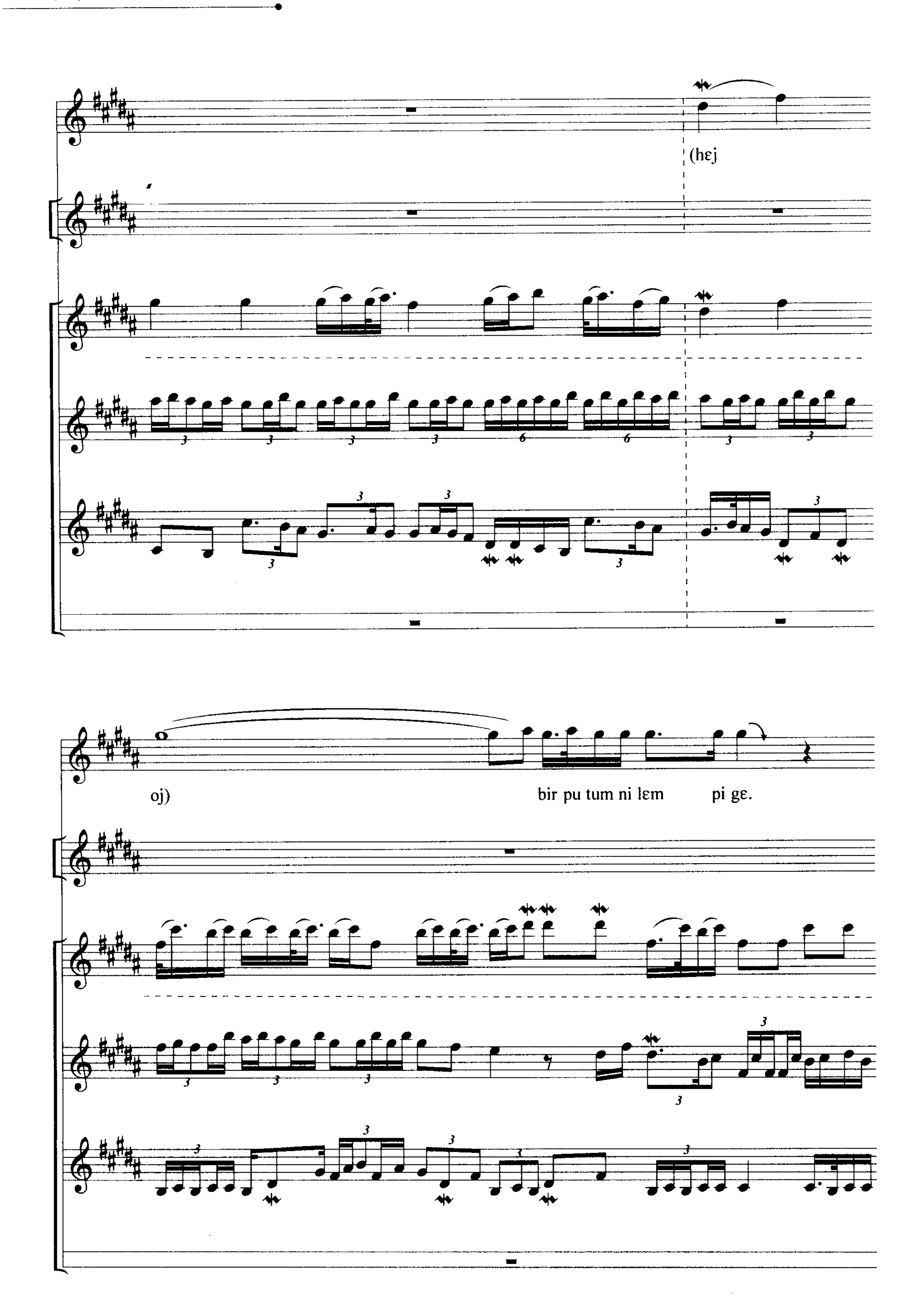

领 唱
齐 唱
bɛr sɛ
køk si–
(Waj al la Waj al la Waj al la


dɛ dʒanbɛr sɛ ki ʃi.
waj al la waj al la waj al la waj al la waj al la ja)
3
6
5
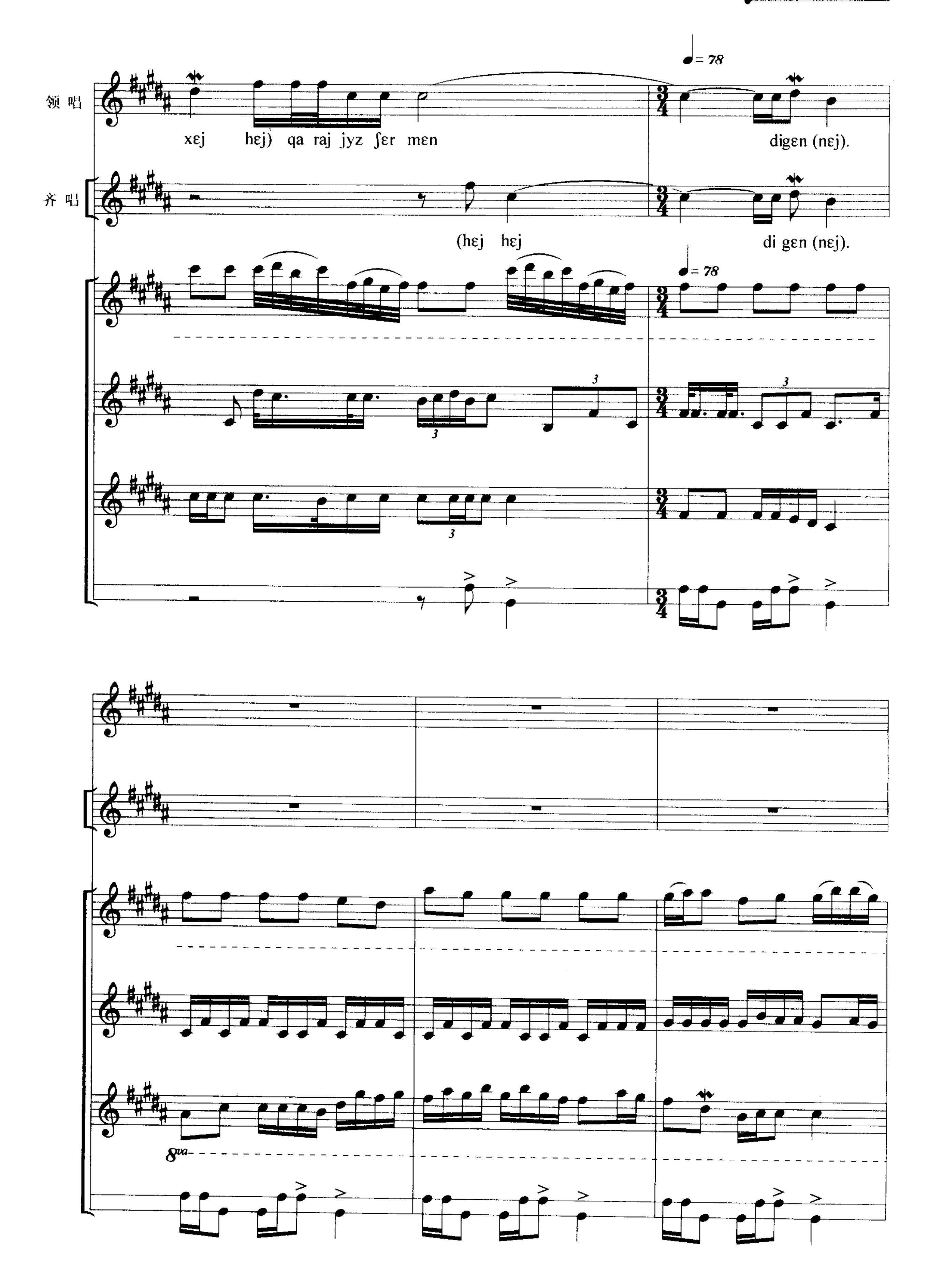

3


(ɛj
oj)
bir pu tum ni
ʃax qa al dim,
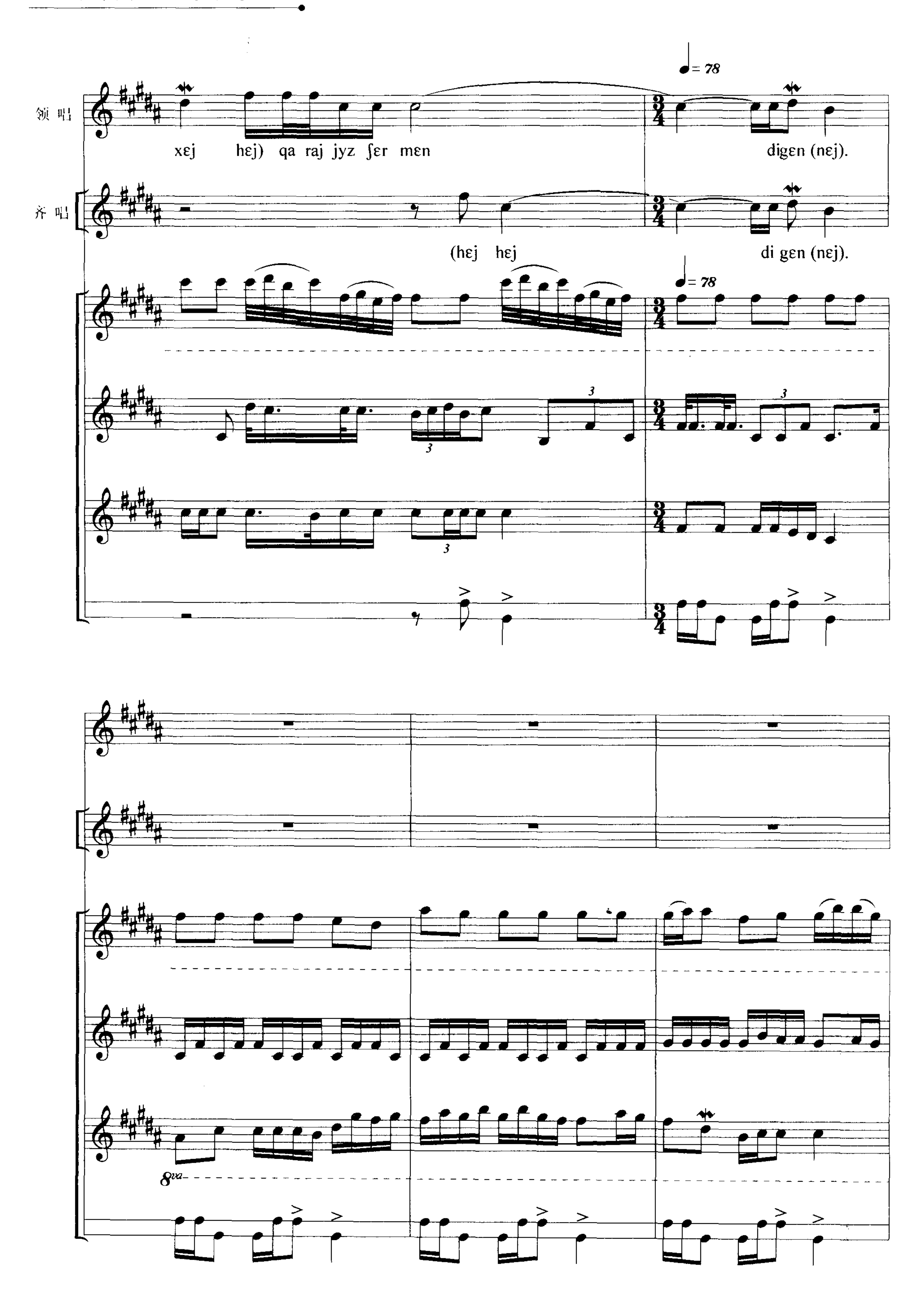

(waj waj
oj)
bir pu tum ni lɛm pi gɛ,
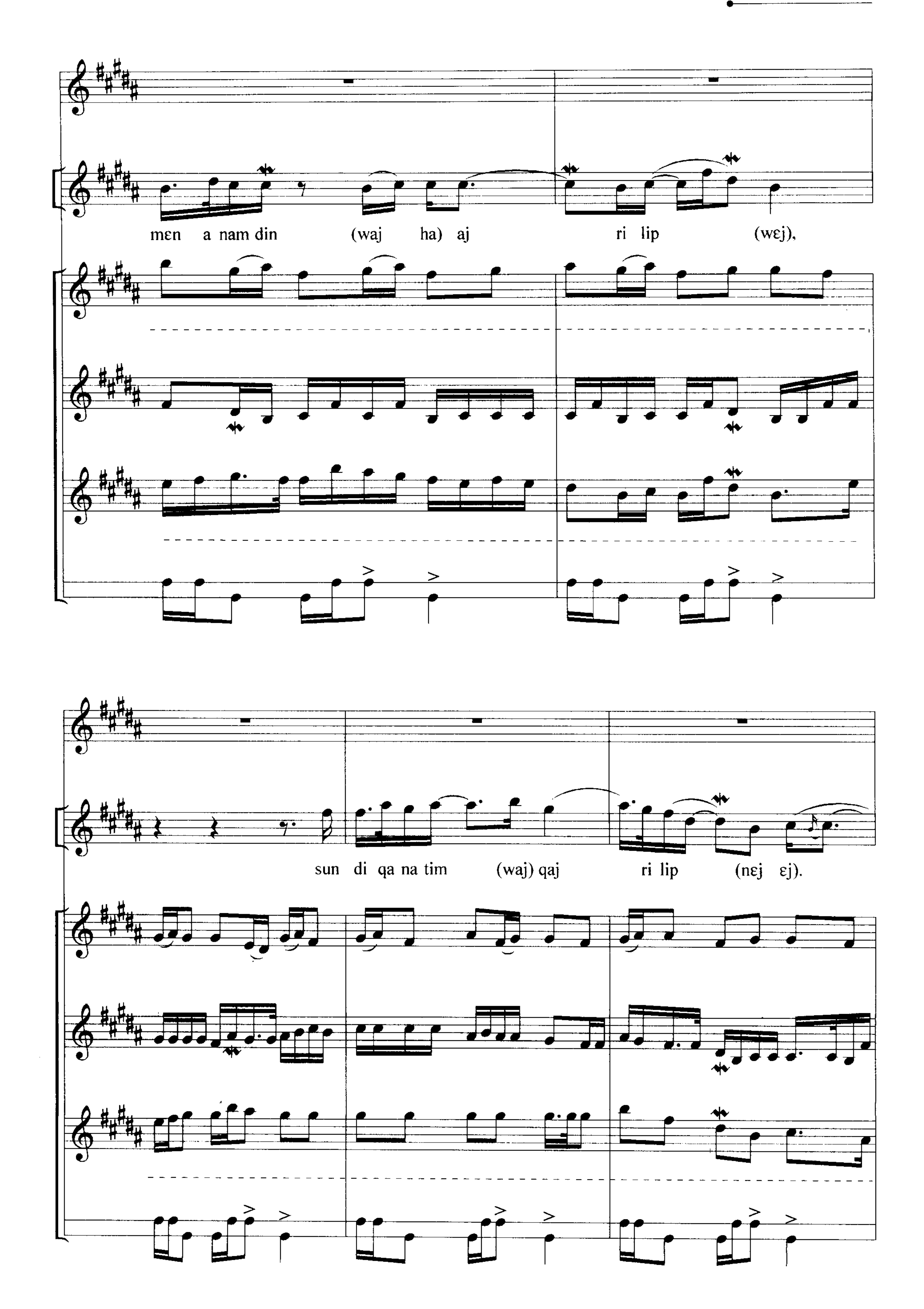


(hɛj
oj)
bir pu tum ni lɛm
pi gɛ.
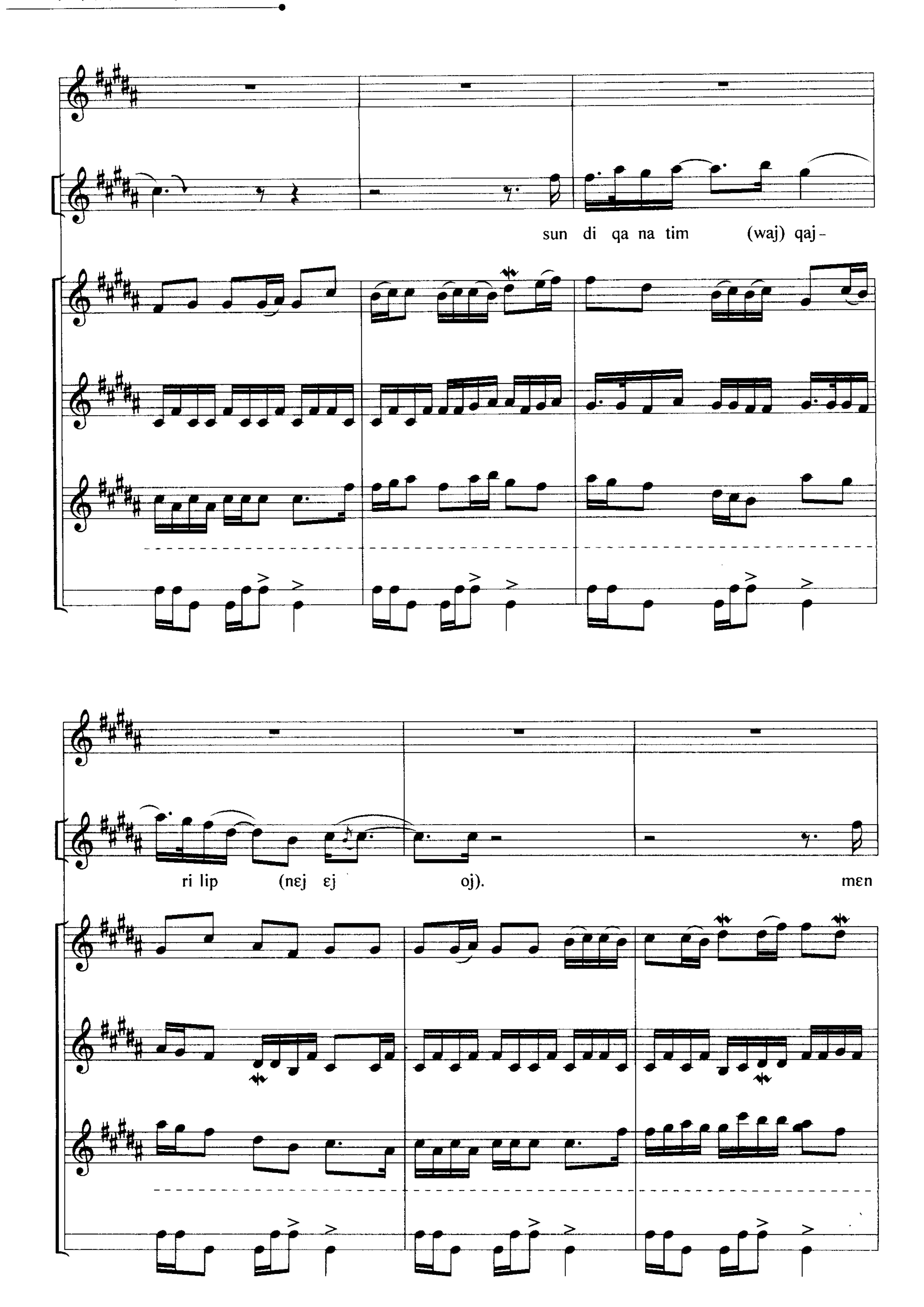


领 唱
齐 唱
♩= 78
xɛj hɛj) qa raj jyz ʃɛr mɛn
digɛn (nɛj).
(hɛj hɛj
di gɛn (nɛj).
♩= 78
8va
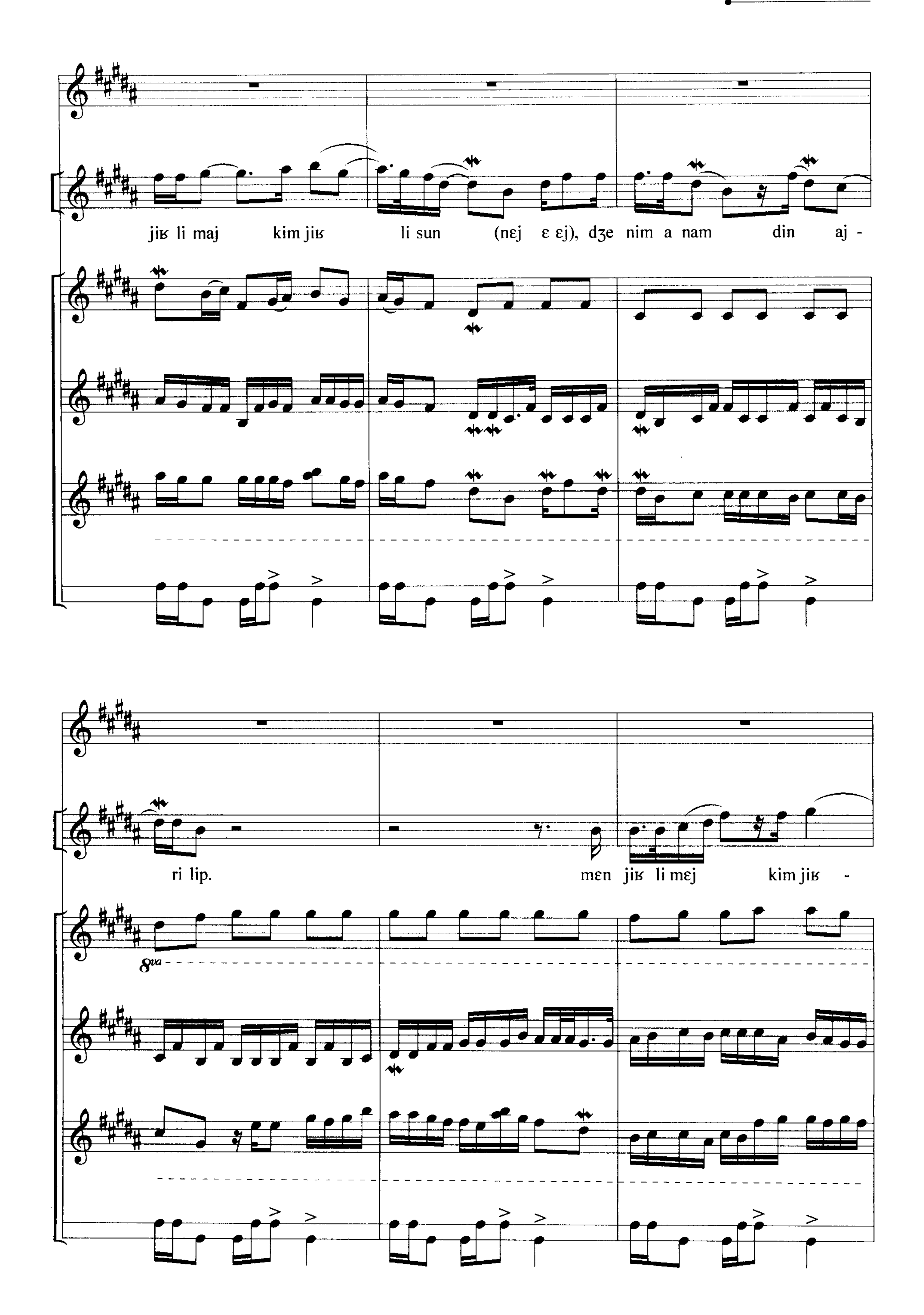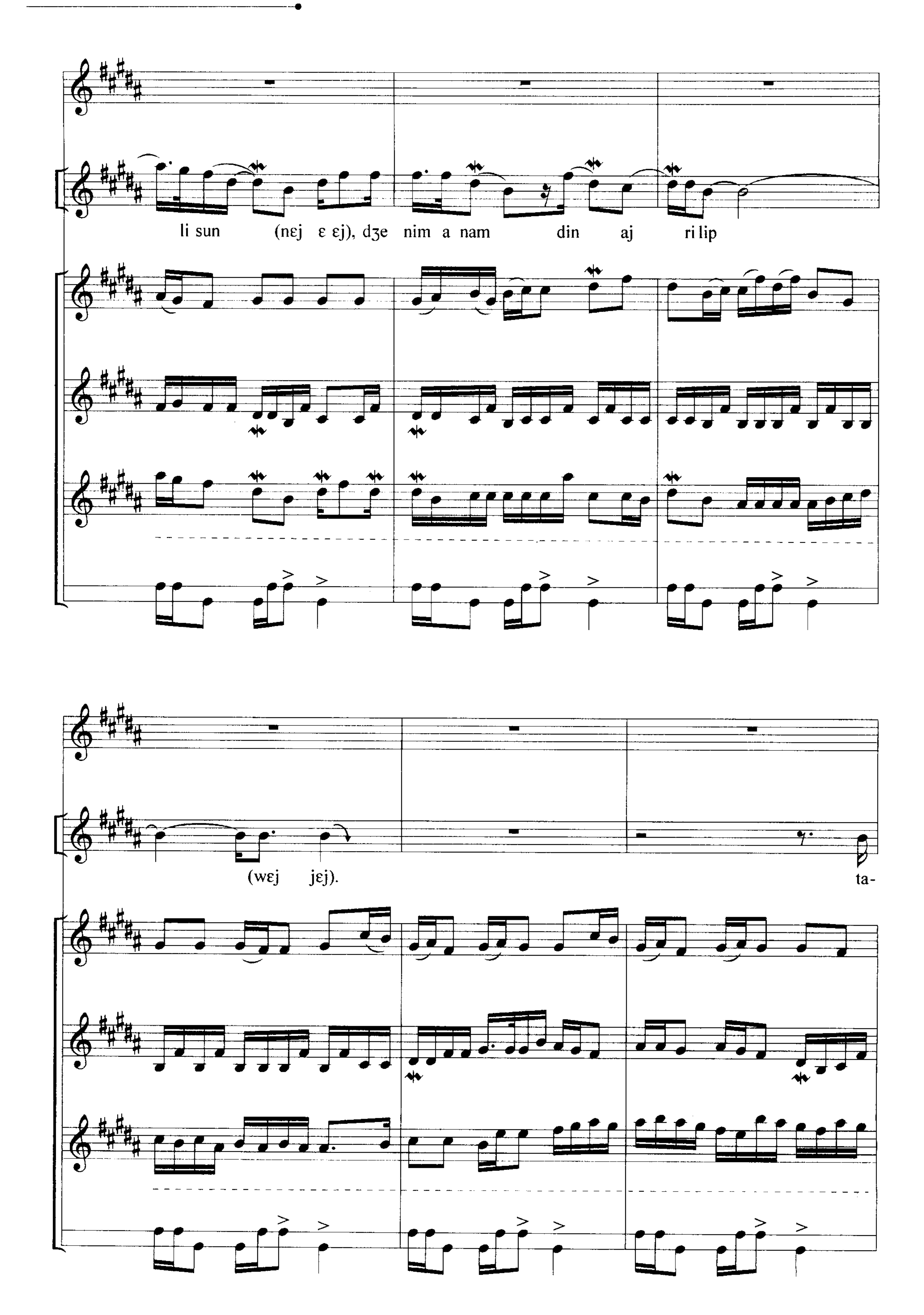


领唱
齐唱
♩= 78
xɛj hɛj) qa raj jyz ʃɛr mɛn
digɛn (nɛj).
(hɛj hɛj
di gɛn (nɛj).
♩= 78
3
8va
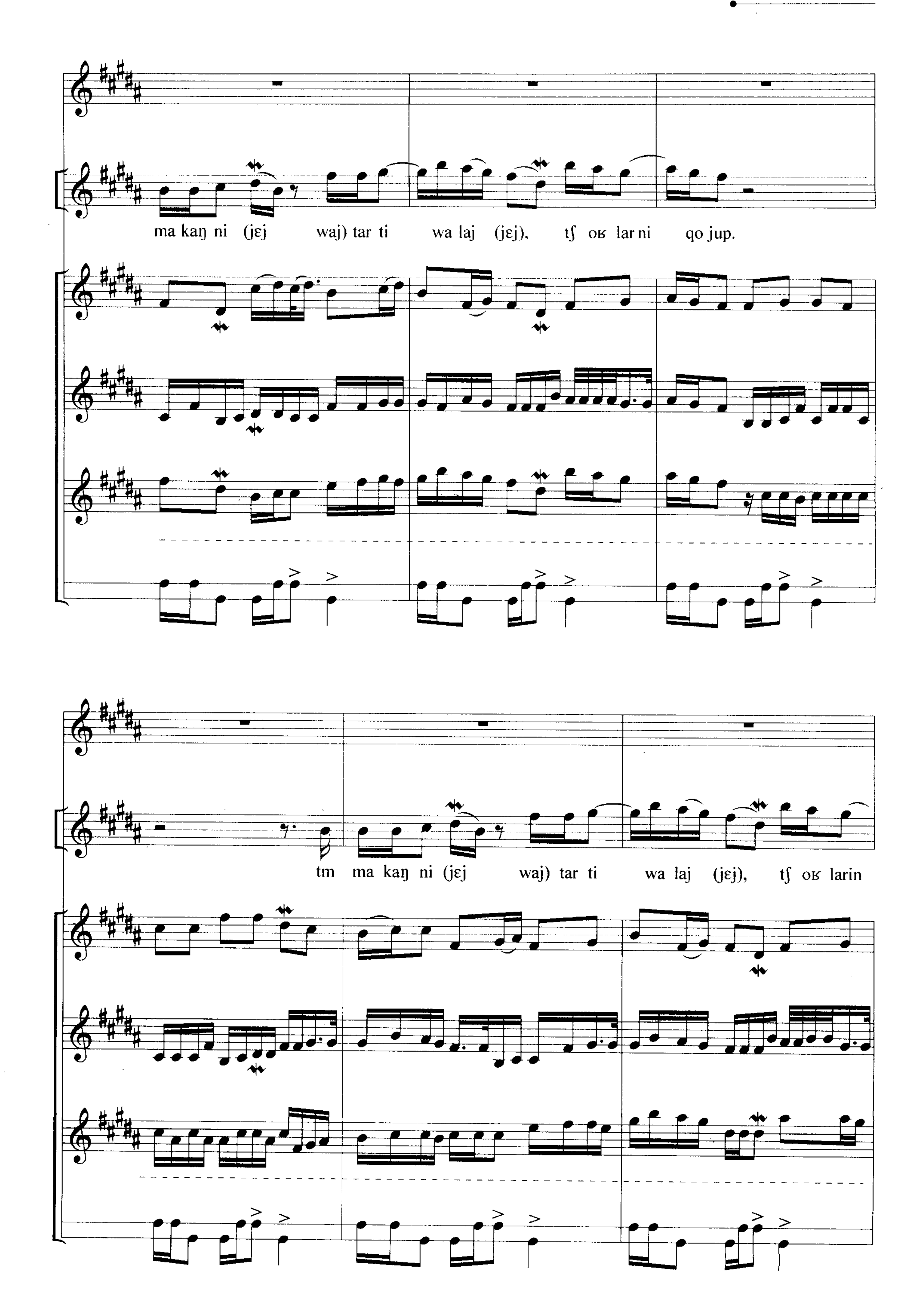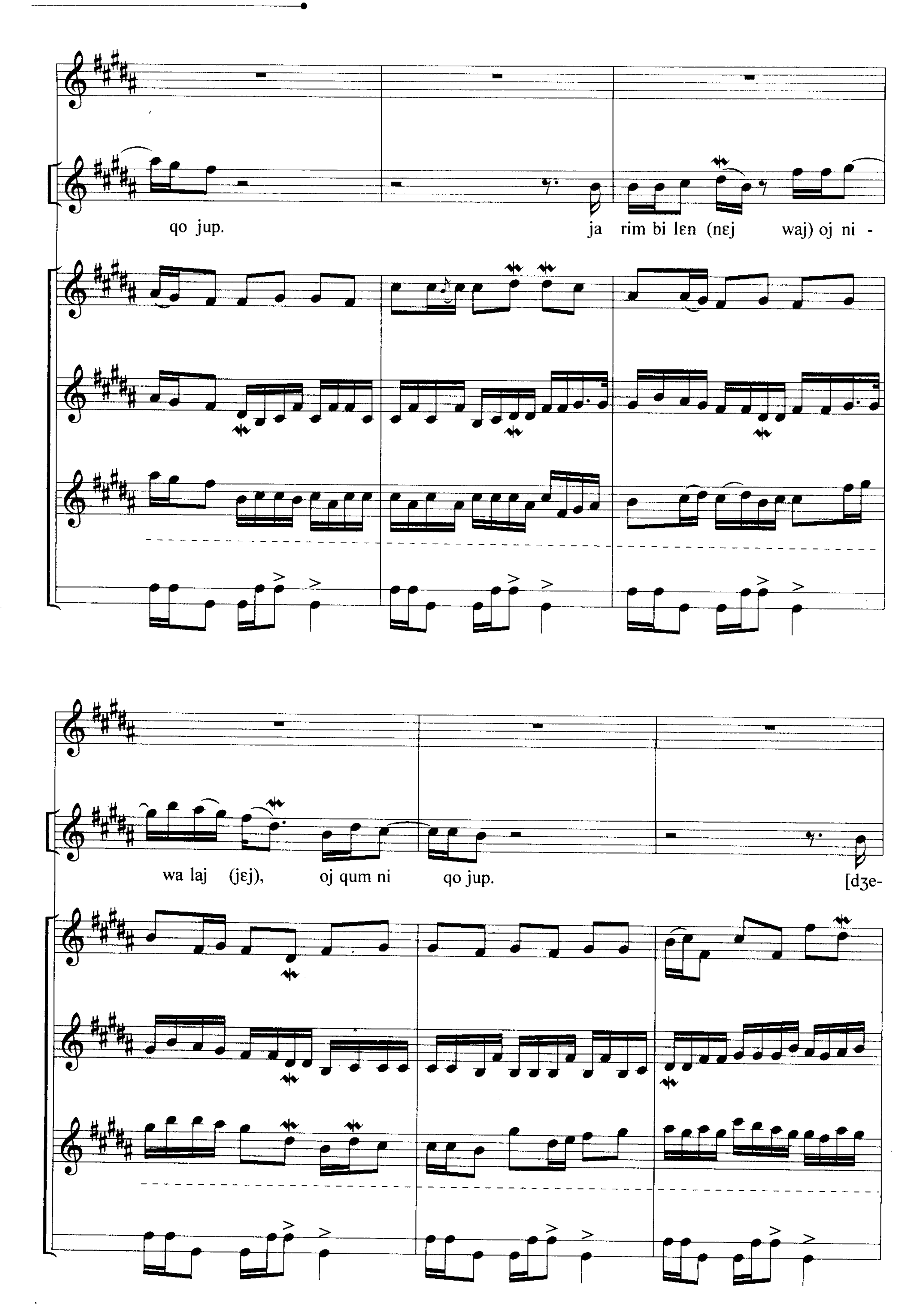


mɛn a nam din (waj ha) aj ri lip (wɛj),
sun di qa na tim (waj) qaj ri lip (nɛj ɛj).
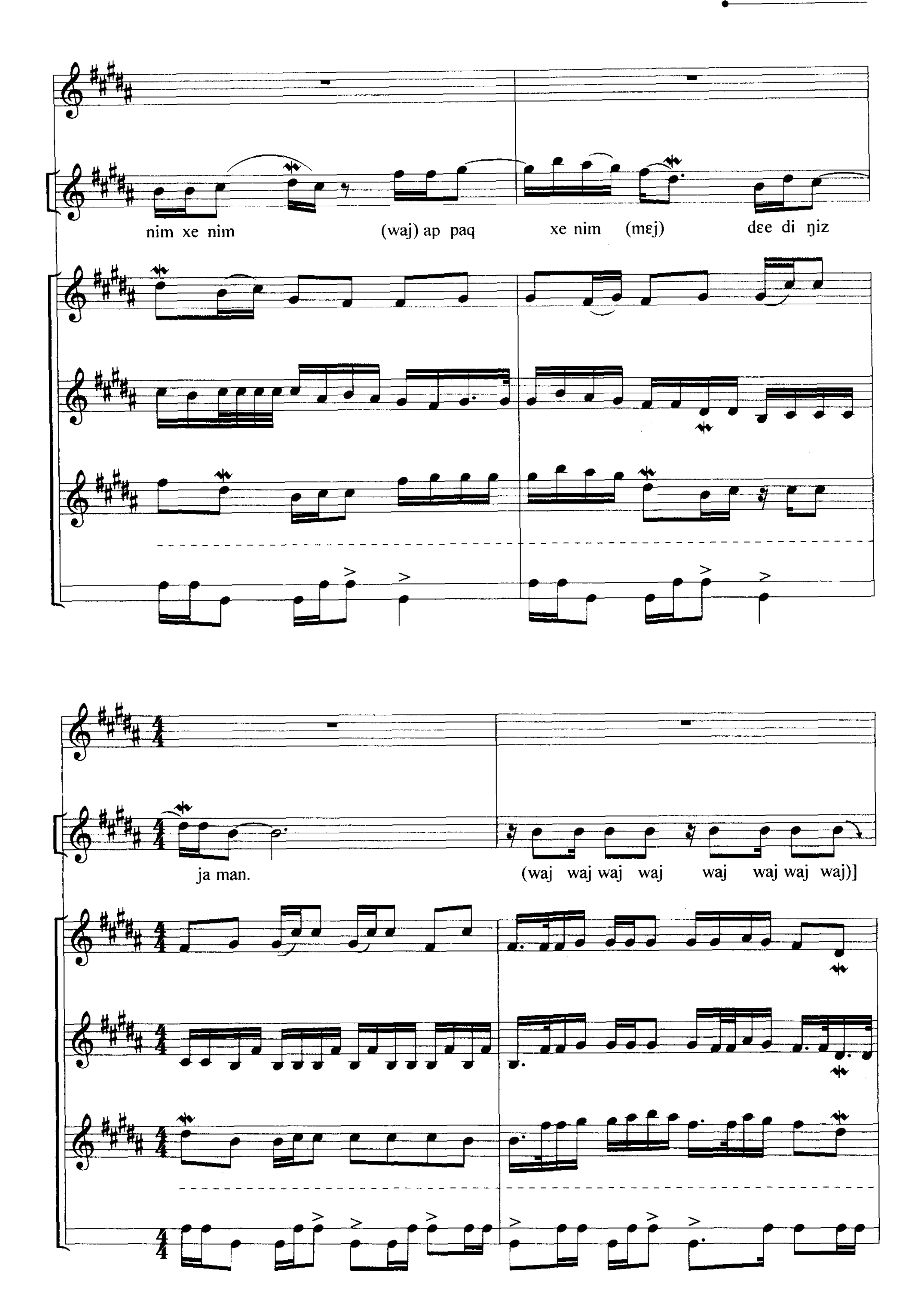

sun di qa na tim (waj) qaj -
ri lip (nɛj ɛj oj).
mɛn
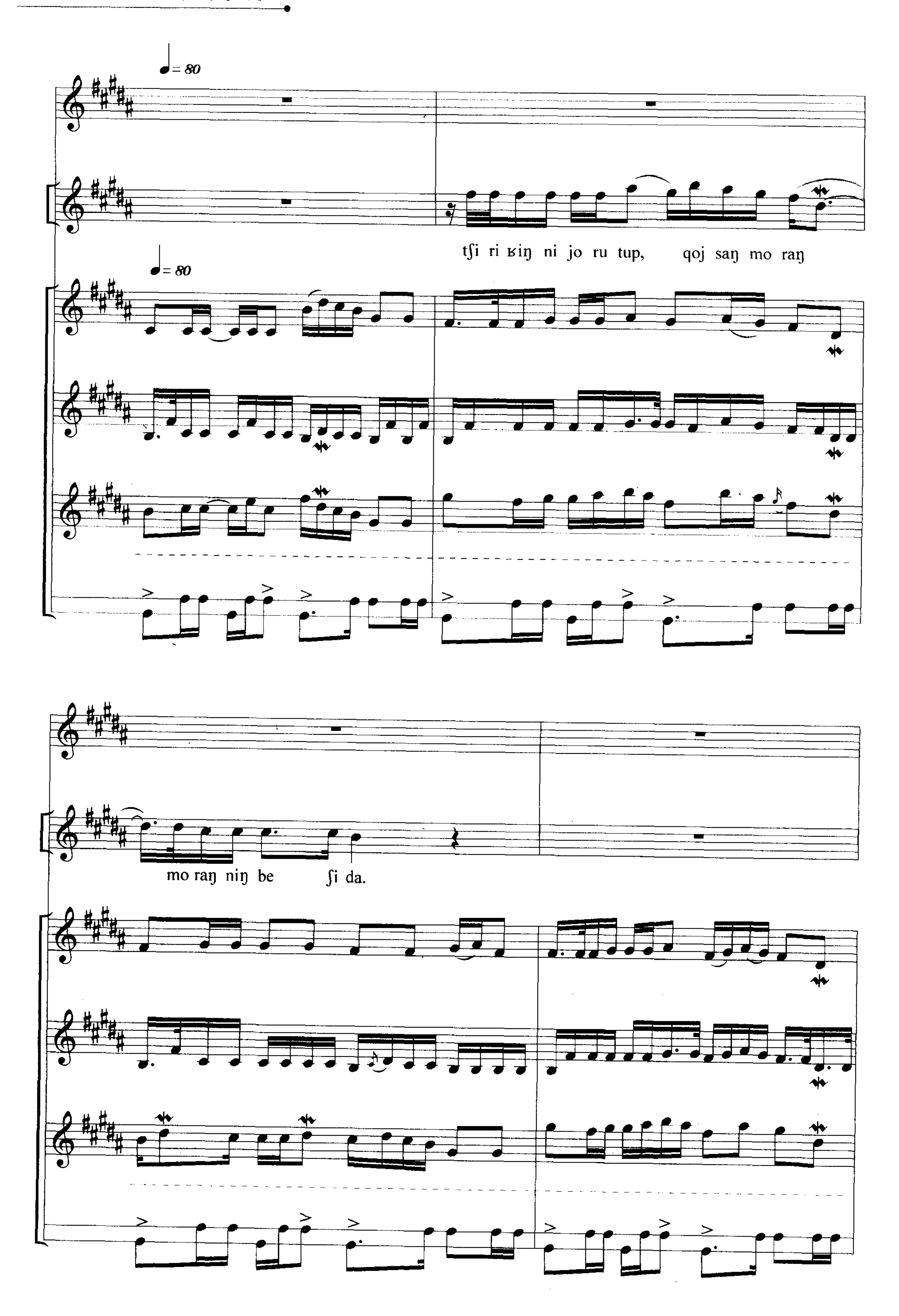

jiʁ li maj kim jiʁ li sun (nɛj ɛ ɛj), dʒe nim a nam din aj -
ri lip. mɛn jiʁ li mɛj kim jiʁ -
8va
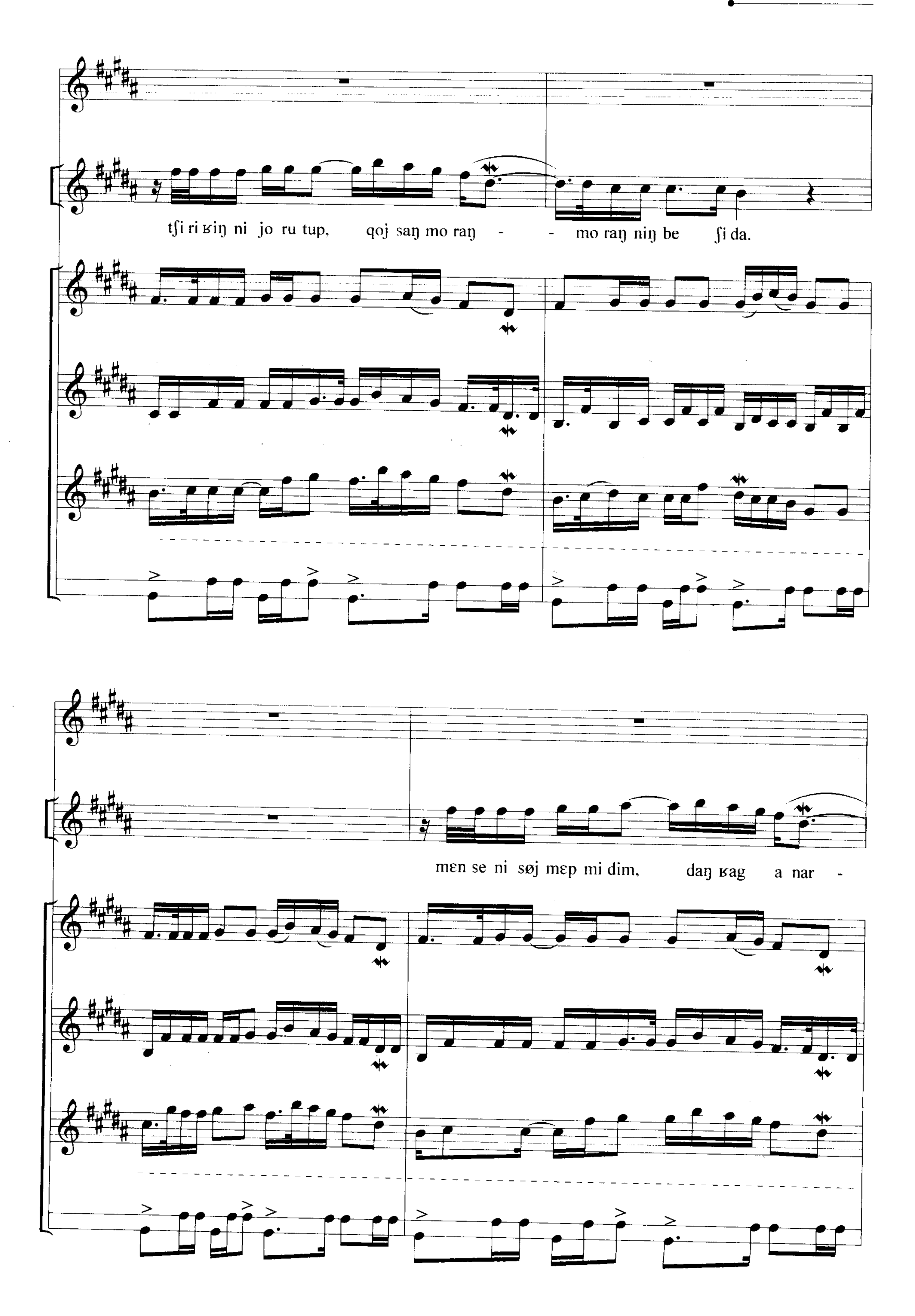

li sun (nɛj ɛ ɛj), dʒe nim a nam din aj ri lip
(wɛj jɛj).
ta-
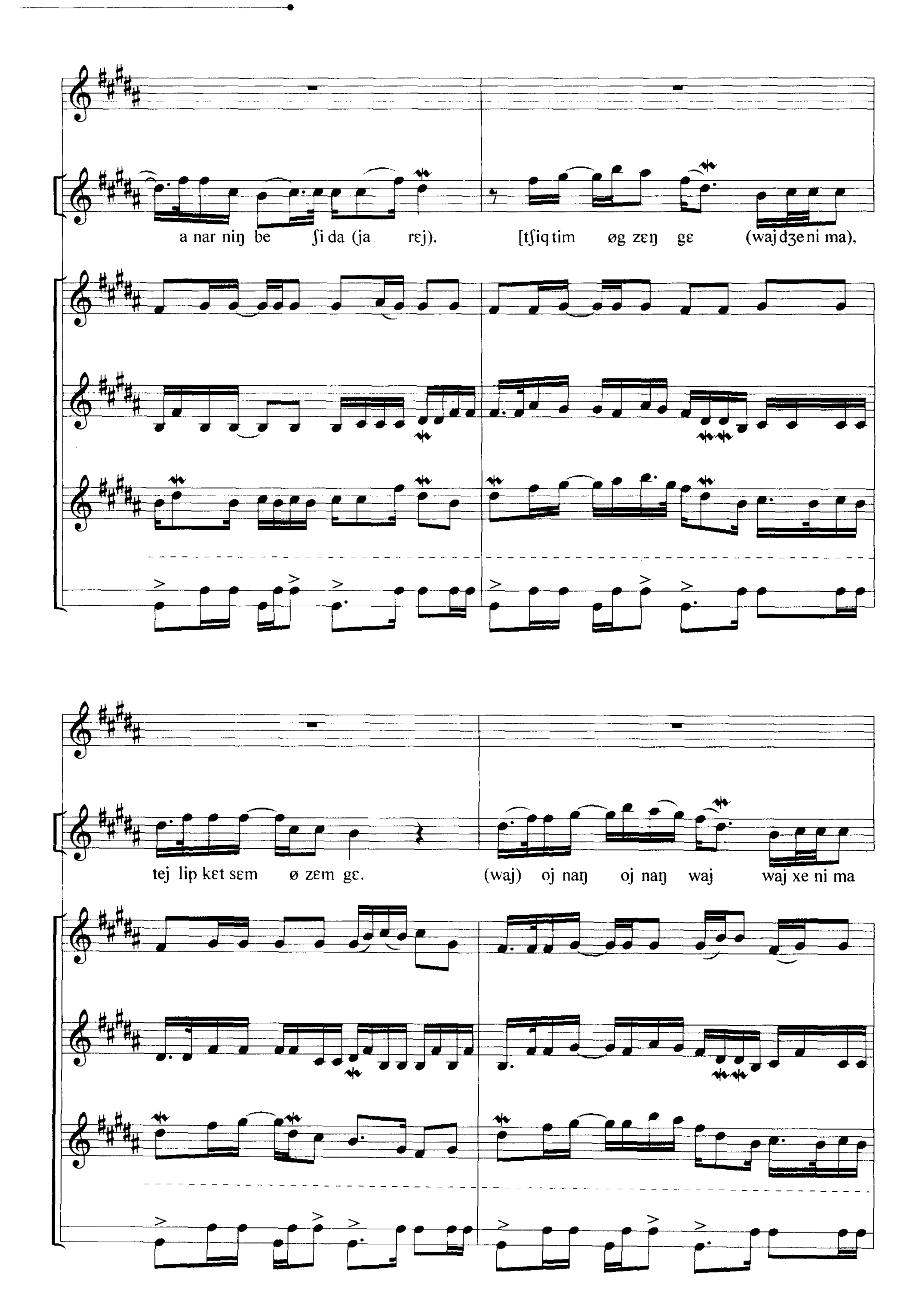

ma kaŋ ni (jɛj waj) tar ti wa laj (jɛj), tʃ oʁ lar ni qo jup.
tm ma kaŋ ni (jɛj waj) tar ti wa laj (jɛj), tʃ oʁ larin
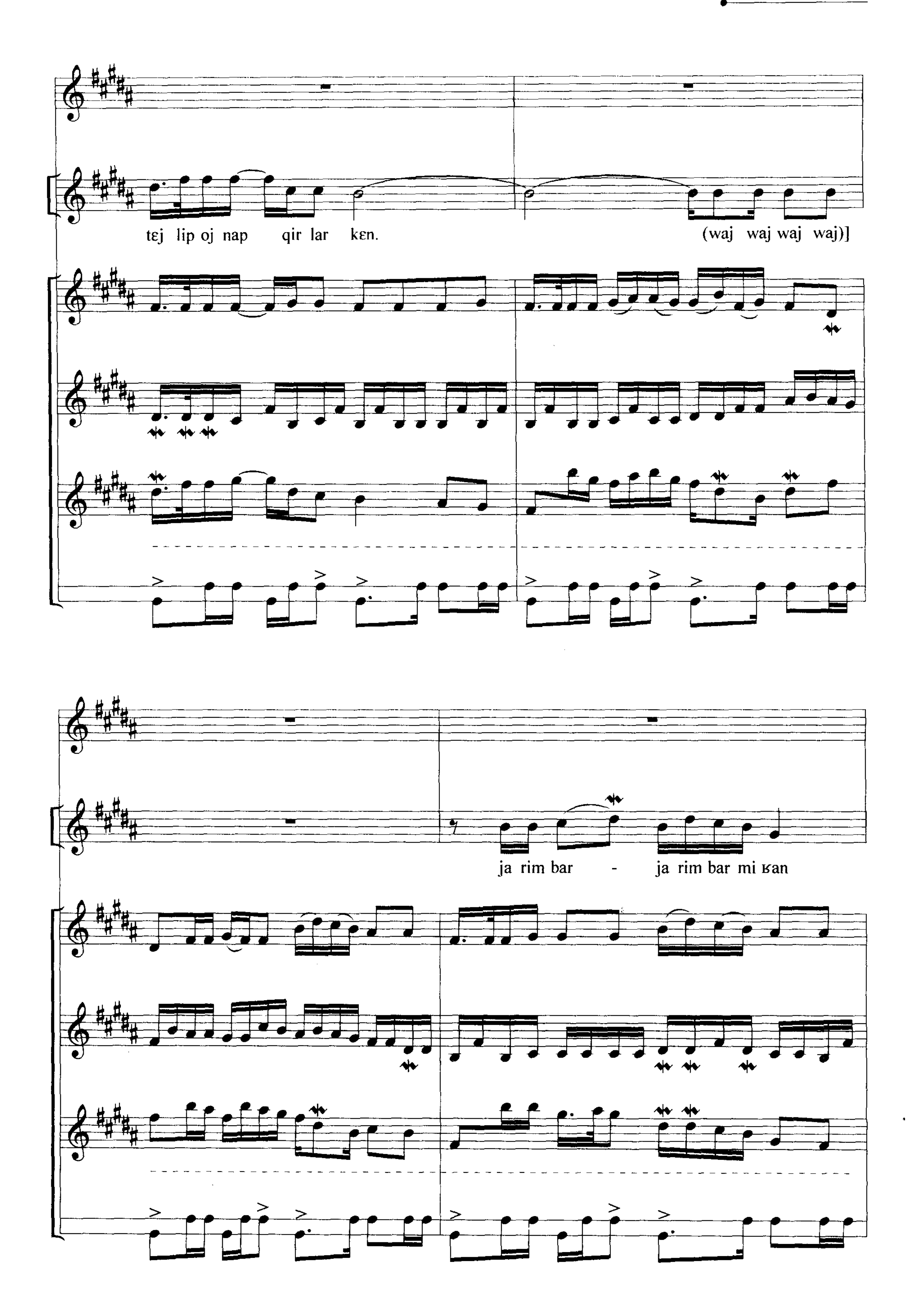

qo jup.
ja rim bi lɛn (nɛj waj) oj ni -
wa laj (jɛj), oj qum ni qo jup.
[dʒe-
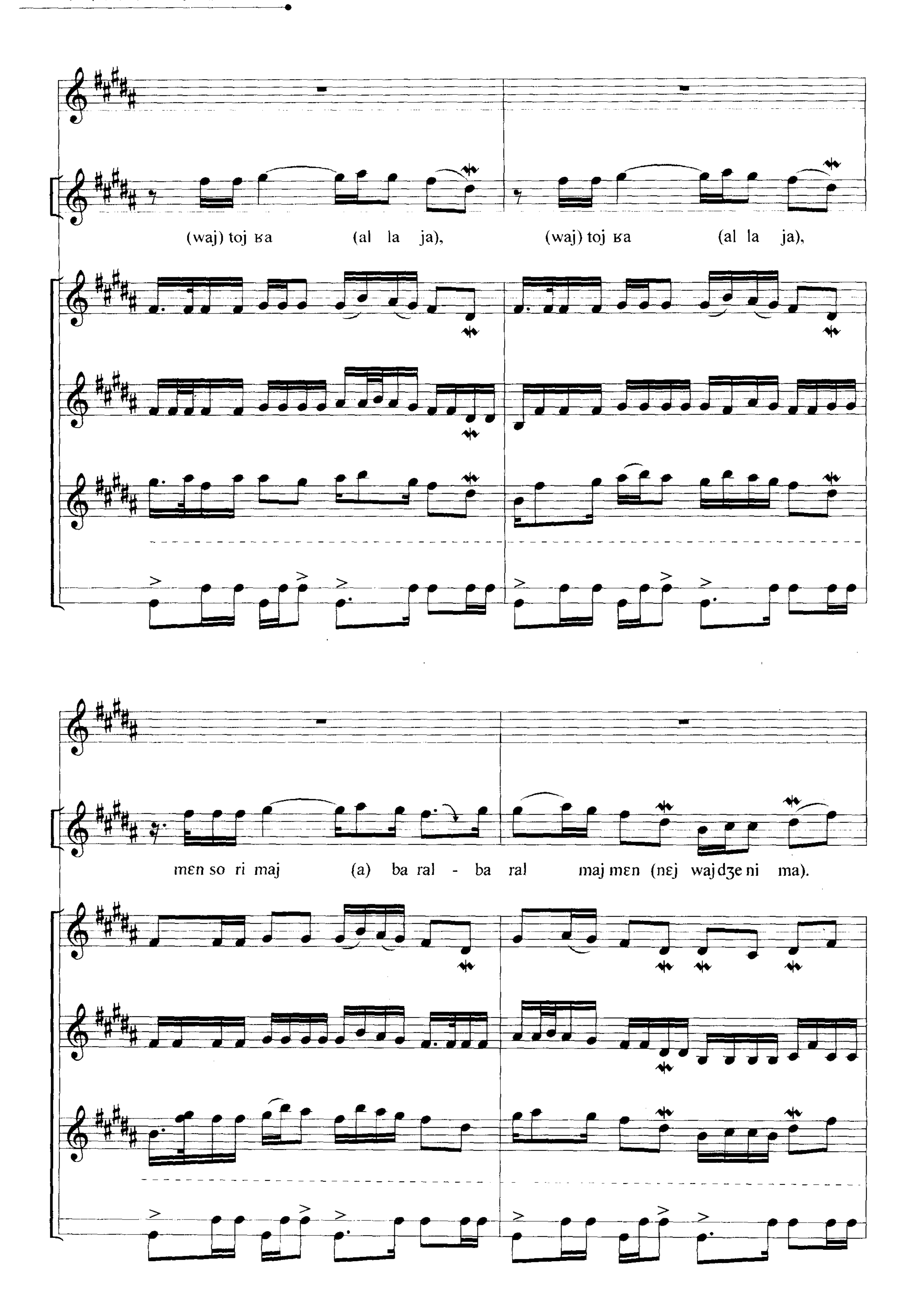

nim xe nim
(waj) ap paq
xe nim
(mɛj)
dɛe di ŋiz
ja man.
(waj waj waj waj waj waj waj waj)]
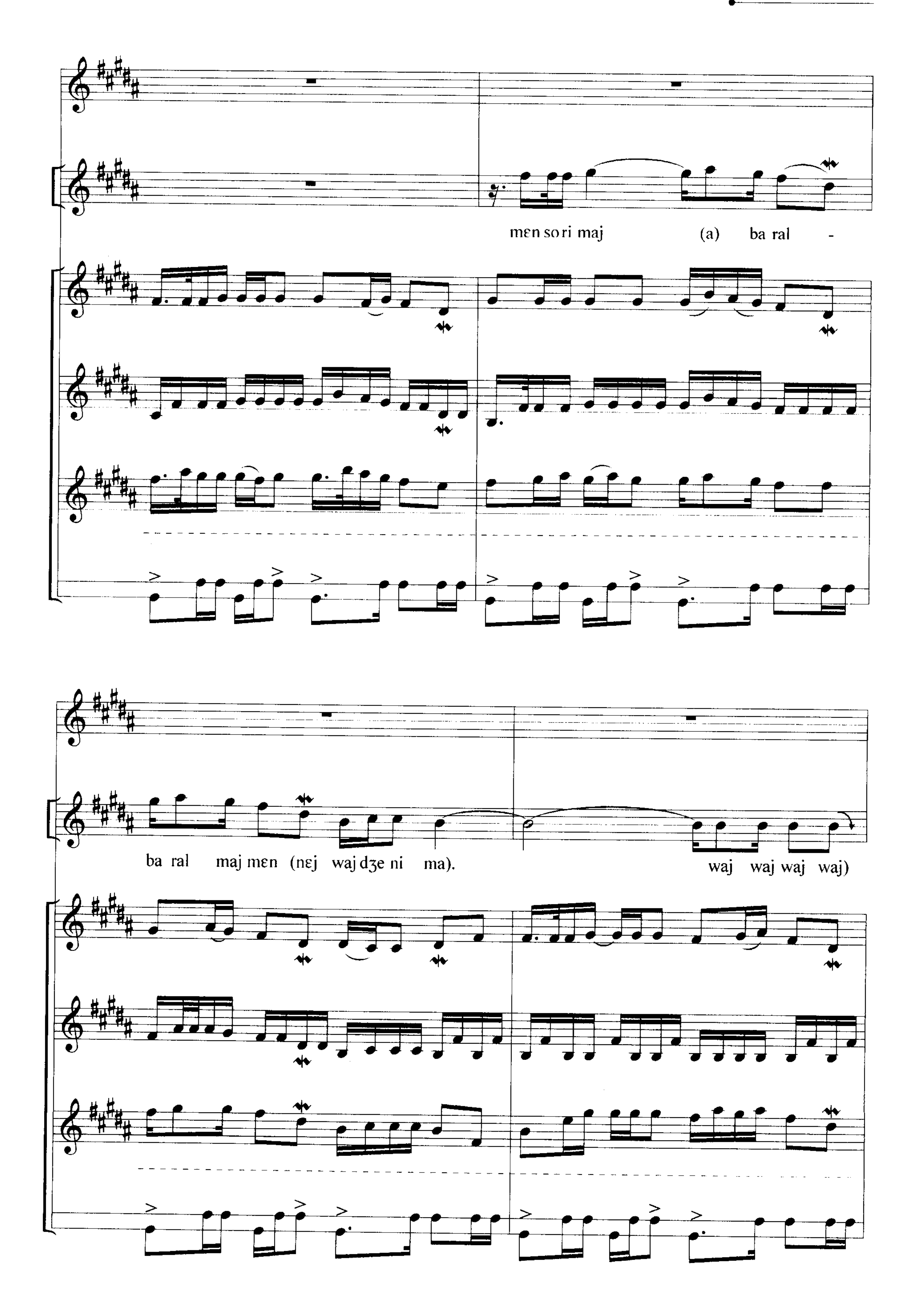

♩= 80
tʃi ri ʁiŋ ni jo ru tup, qoj saŋ mo raŋ
♩= 80
mo raŋ niŋ be ʃi da.
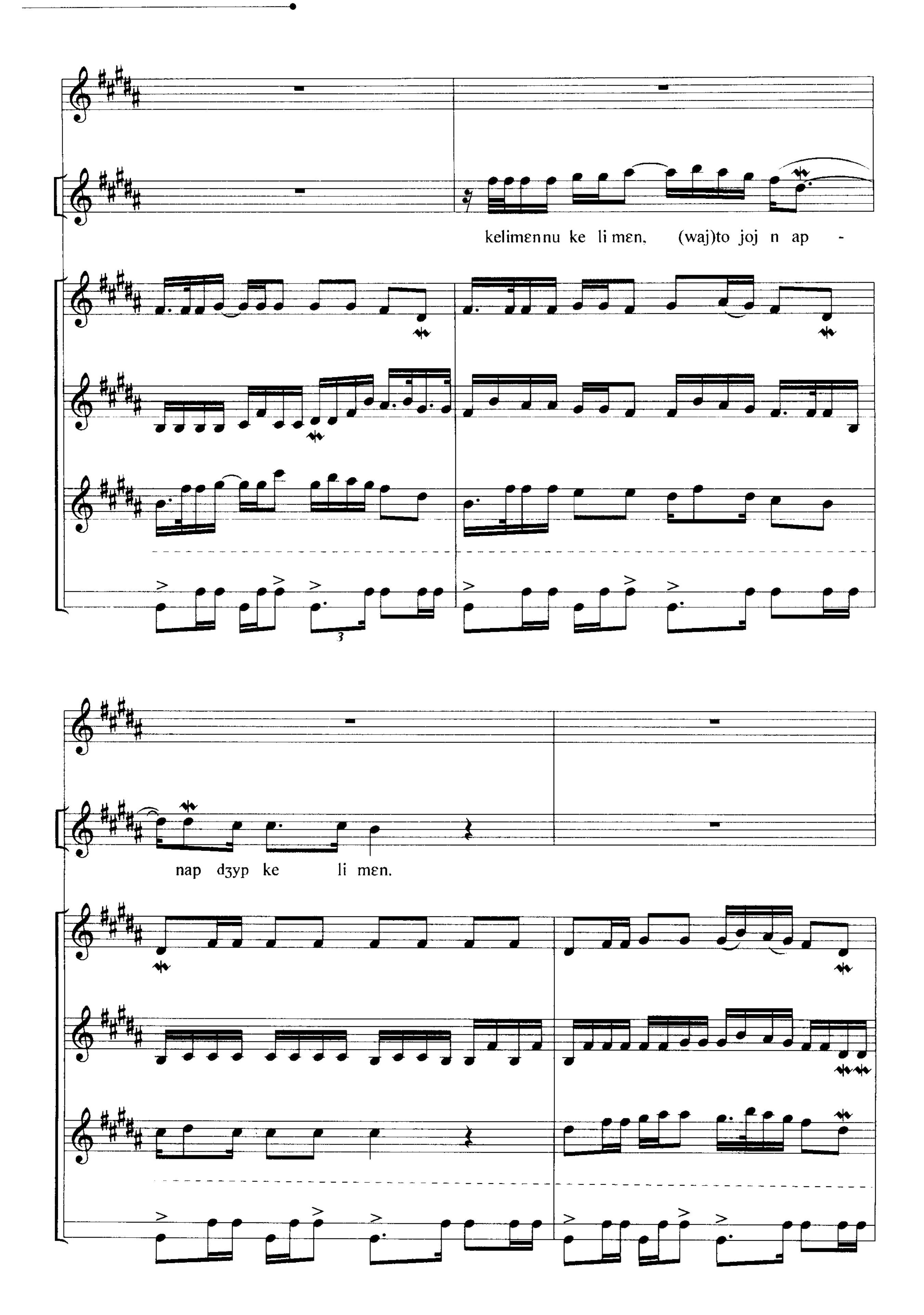

tʃi ri ʁiŋ ni jo ru tup, qoj saŋ mo raŋ - - mo raŋ niŋ be ʃi da.
mɛn se ni søj mɛp mi dim, daŋ ʁag a nar -
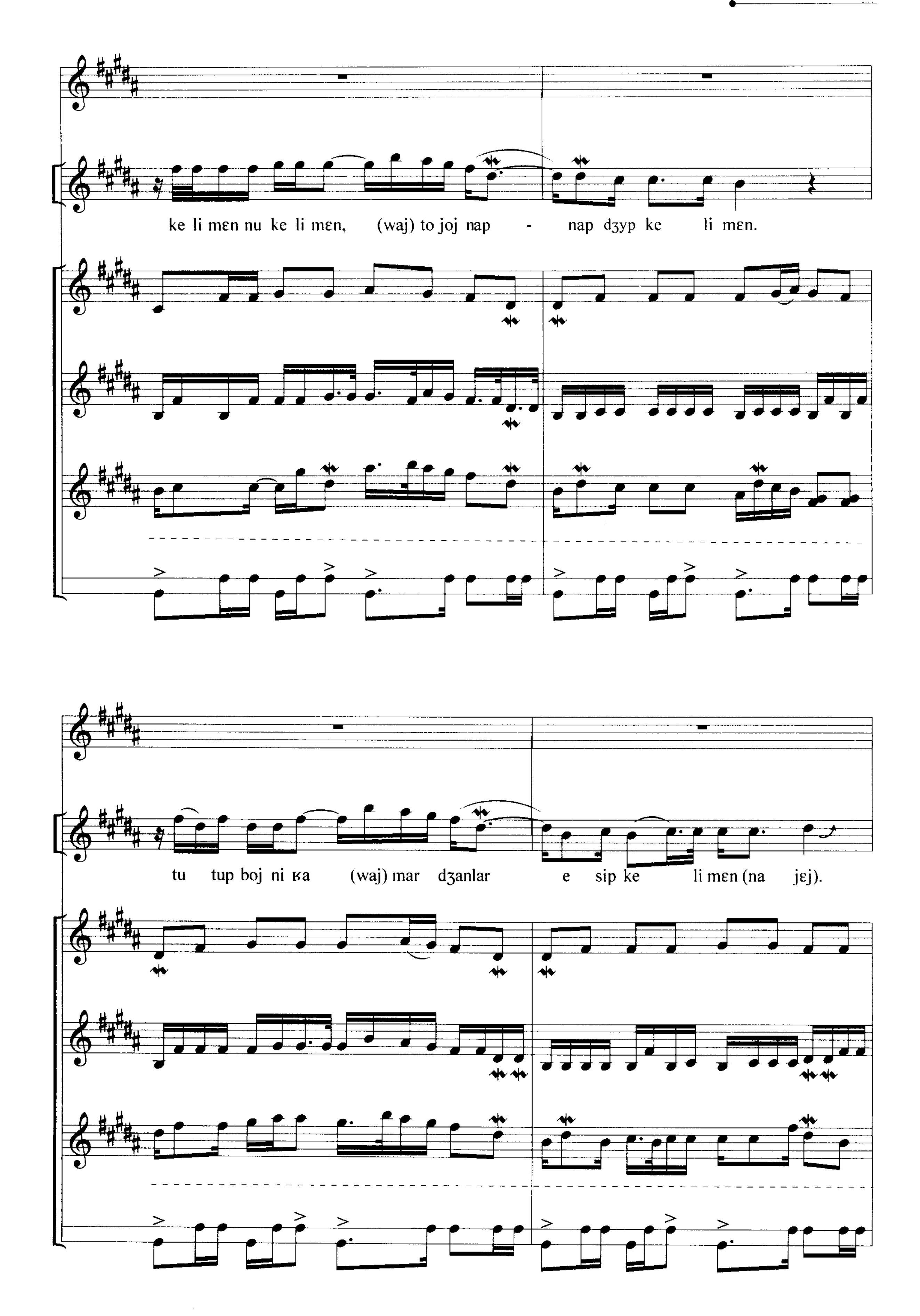

a nar niŋ be ʃi da (ja rɛj). [tʃiq tim øg zɛŋ gɛ (waj dʒe ni ma),
tej lip kɛt sɛm ø zɛm gɛ. (waj) oj naŋ oj naŋ waj waj xe ni ma
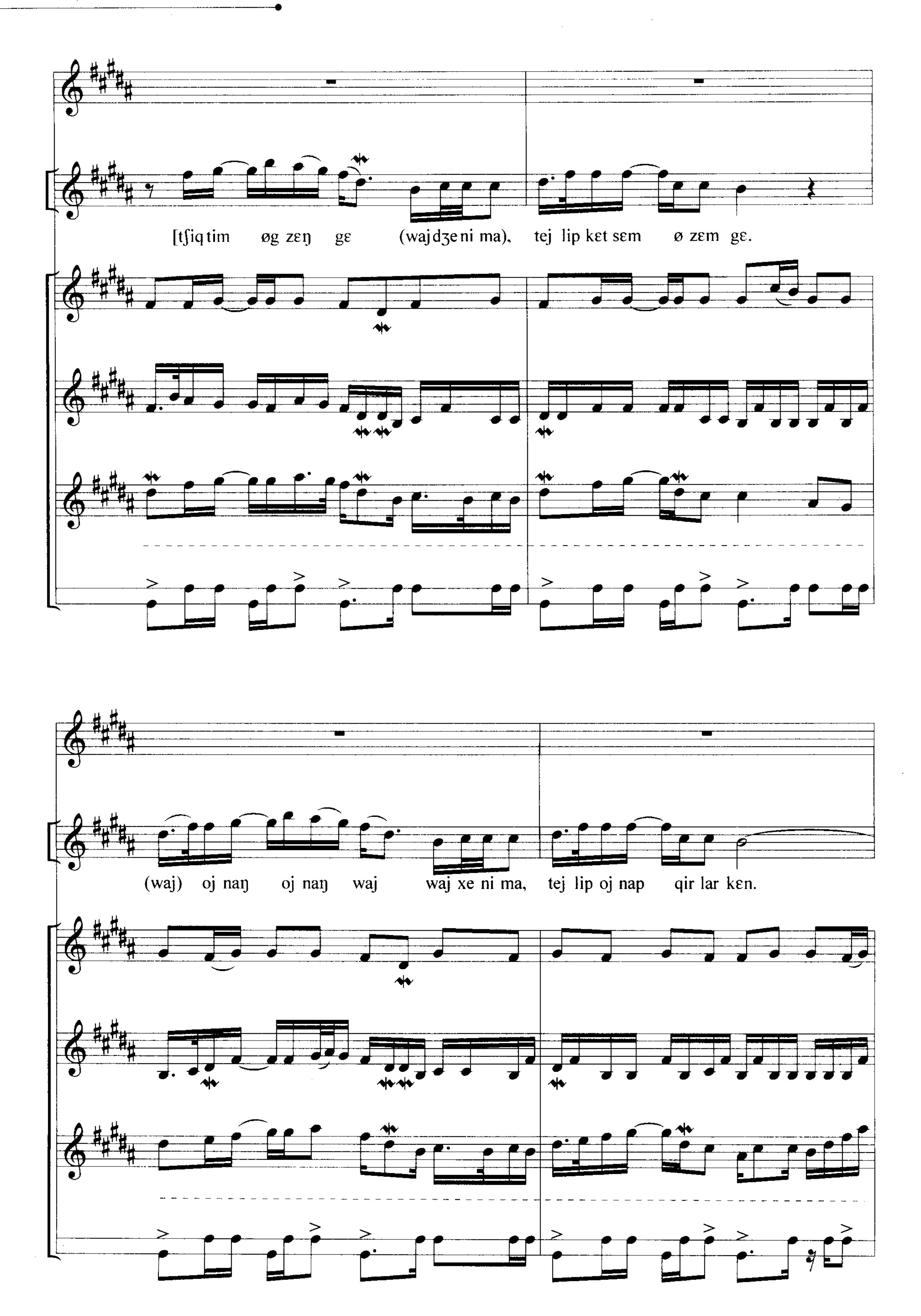

tɛj lip oj nap qir lar kɛn.
(waj waj waj waj)]
ja rim bar - ja rim bar mi ʁan
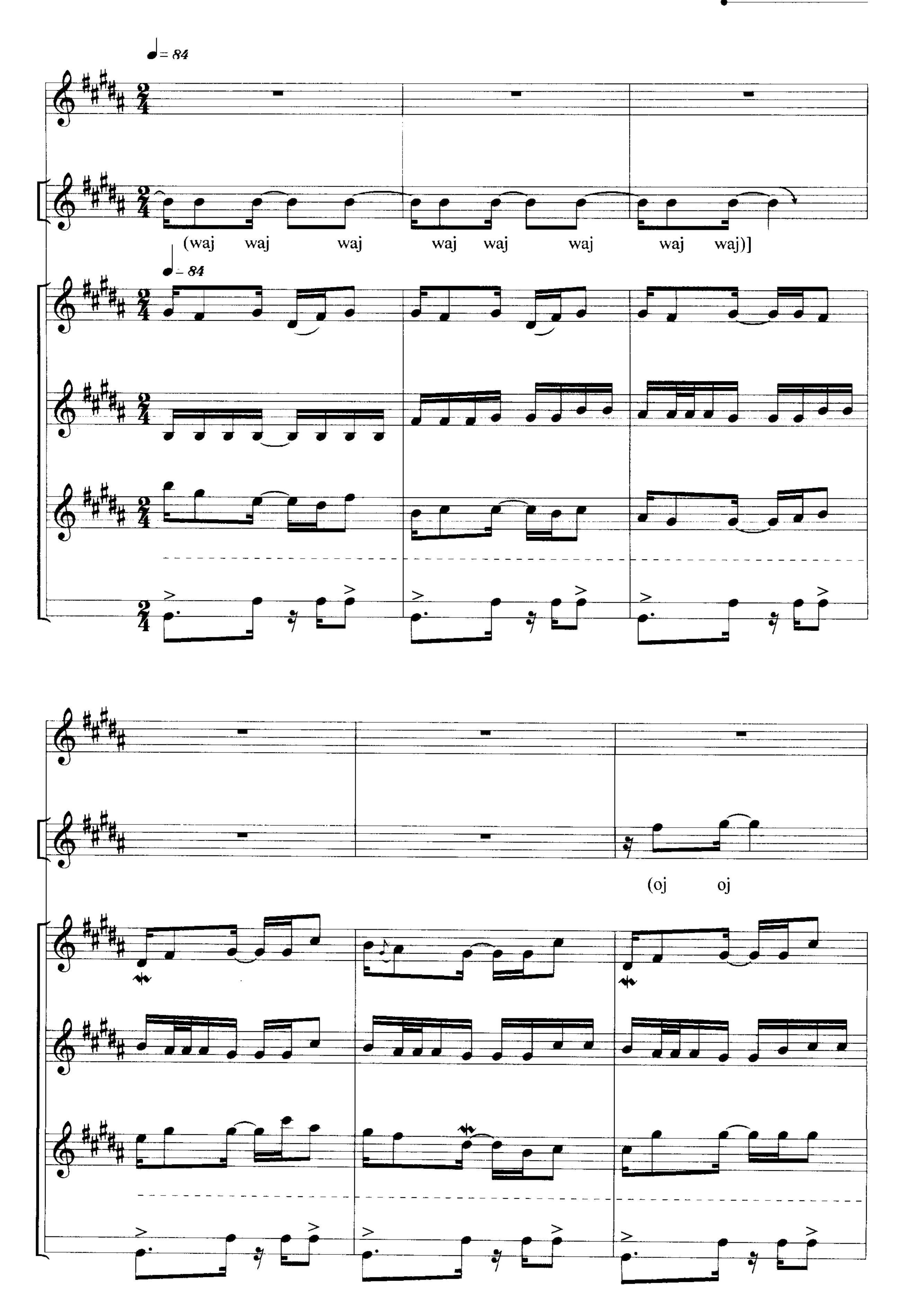

(waj) toj ʁa (al la ja), (waj) toj ʁa (al la ja),
mɛn so ri maj (a) ba ral - ba ral maj mɛn (nɛj waj dʒe ni ma).
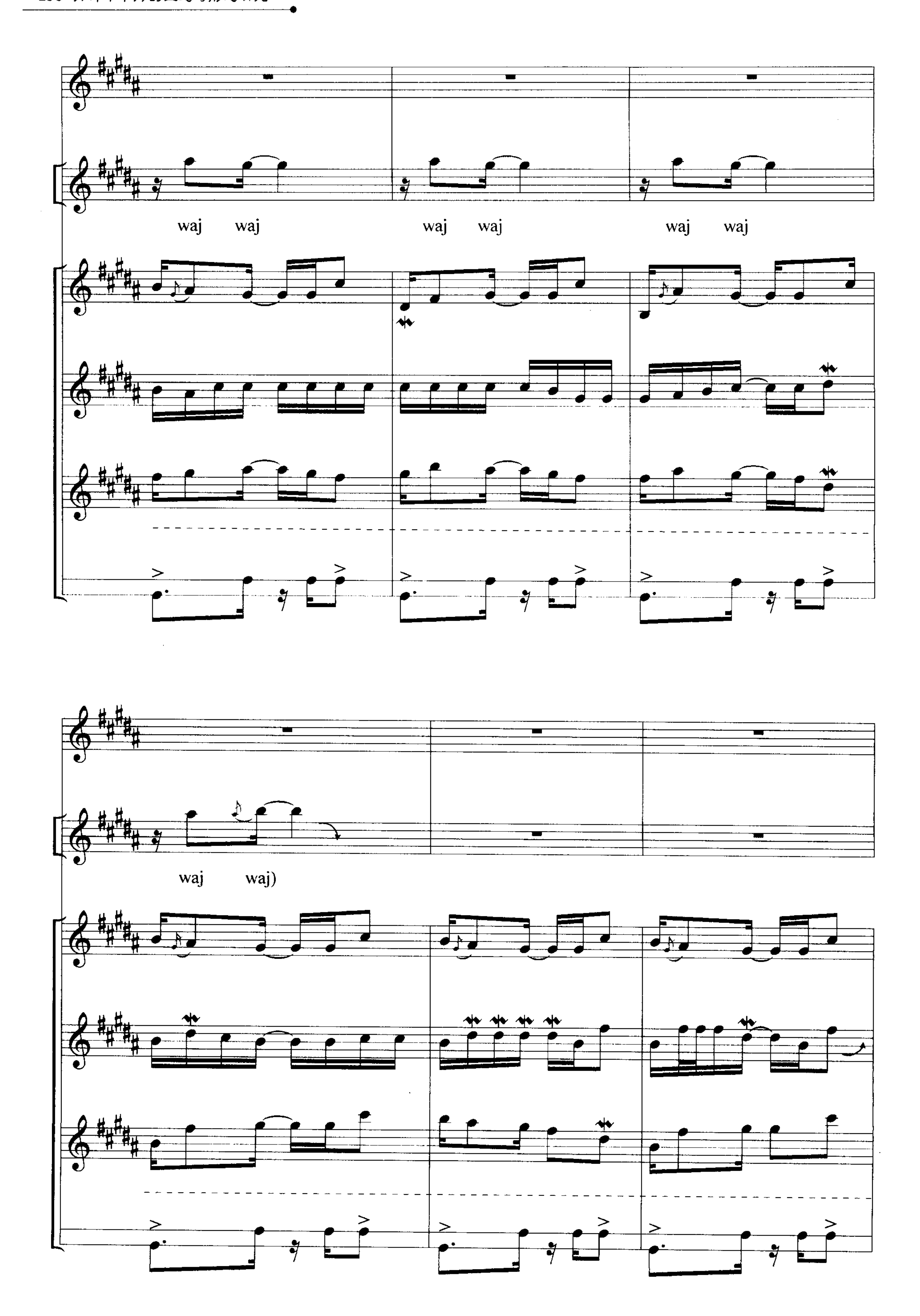

mɛn so ri maj
(a)
ba ral -
ba ral
maj mɛn (nɛj
waj dʒe ni
ma).
waj
waj waj
waj)


kelimɛnnu ke li mɛn, (waj)to joj n ap -
nap dʒyp ke li mɛn.
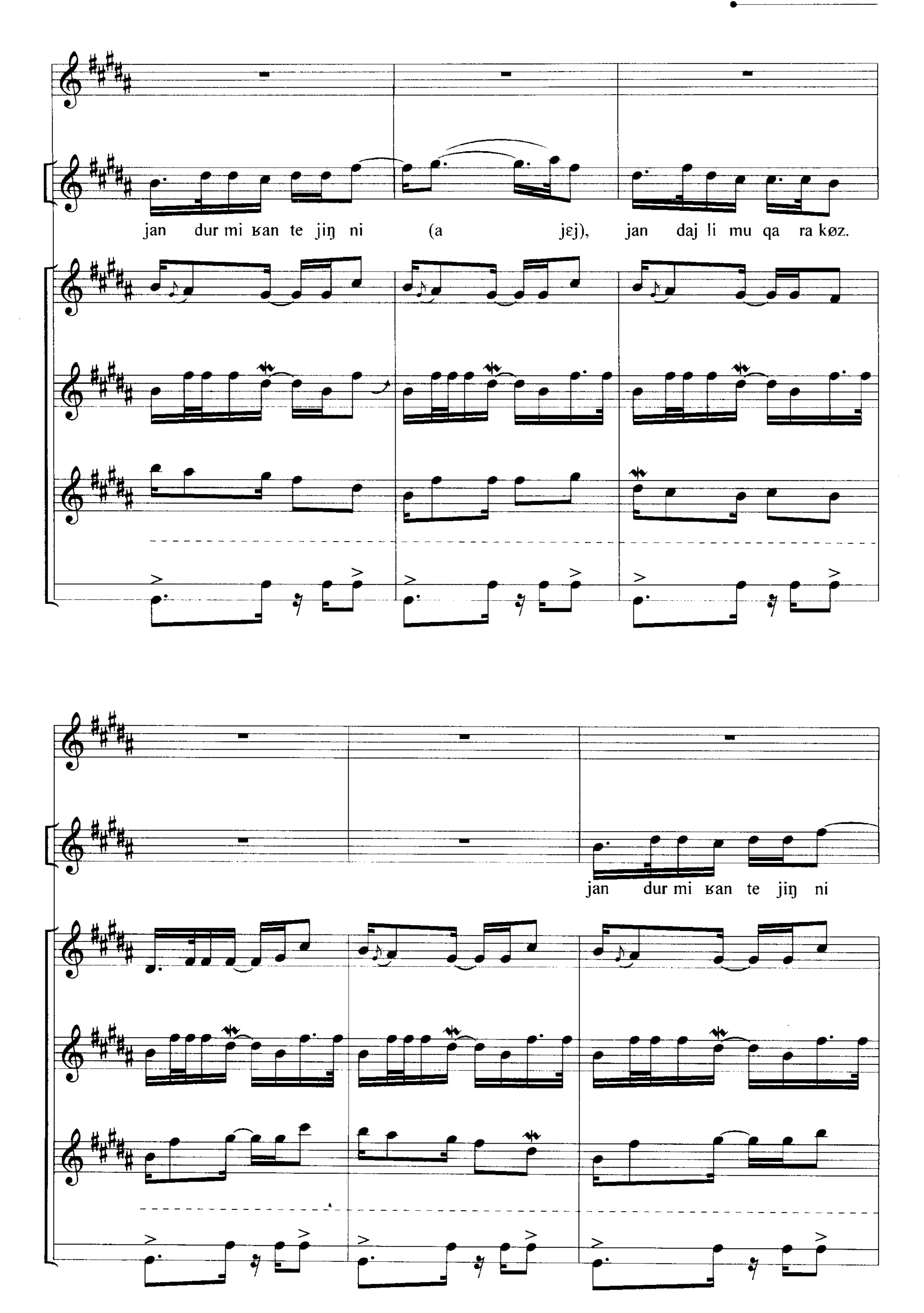

ke li mɛn nu ke li mɛn, (waj) to joj nap - nap dʒyp ke li mɛn.
tu tup boj ni ʁa (waj) mar dʒanlar e sip ke li mɛn (na jɛj).
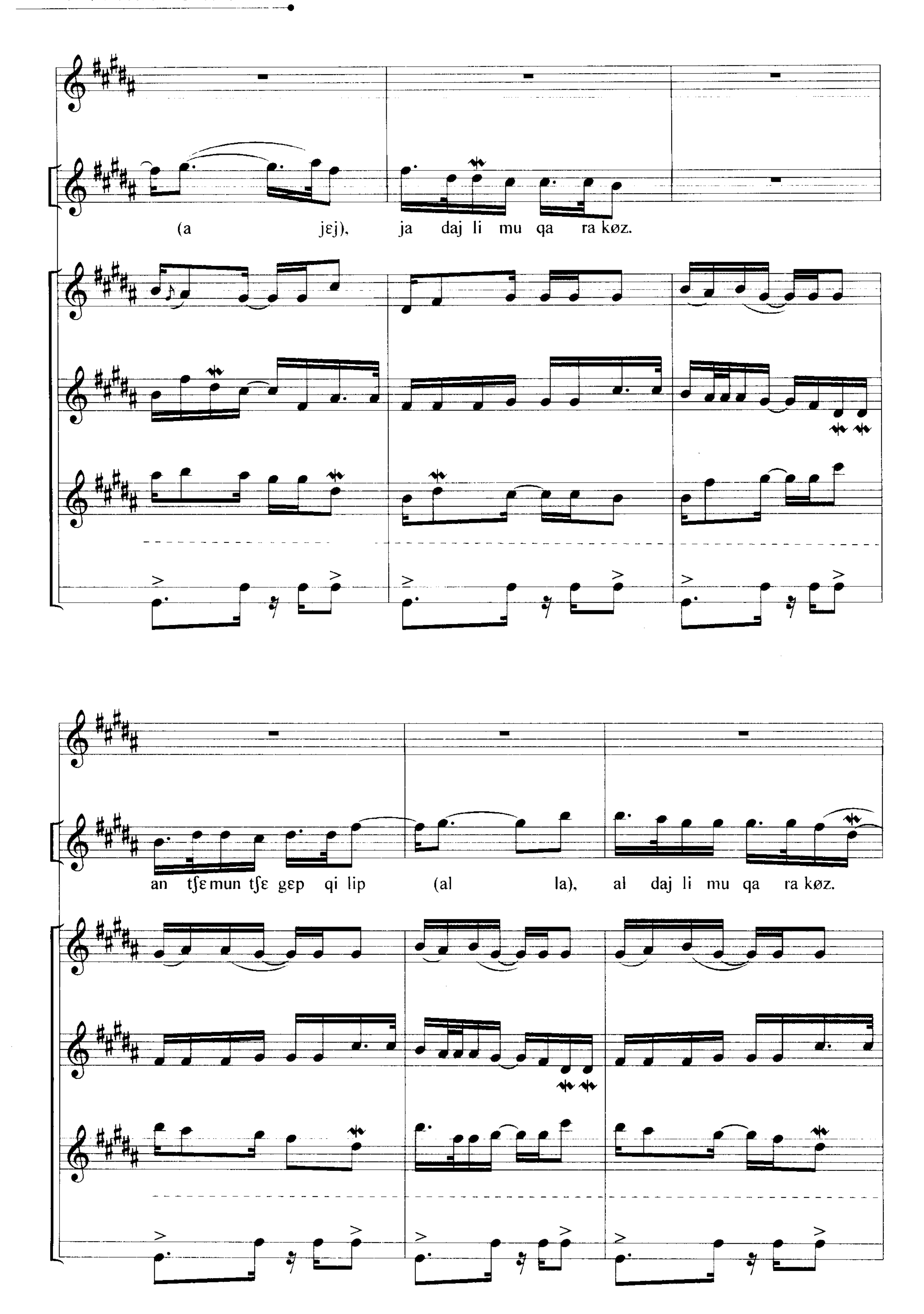

[tʃiq tim øg zɛŋ gɛ (waj dʒe ni ma), tej lip kɛt sɛm ø zɛm gɛ.
(waj) oj naŋ oj naŋ waj waj xe ni ma, tej lip oj nap qir lar kɛn.
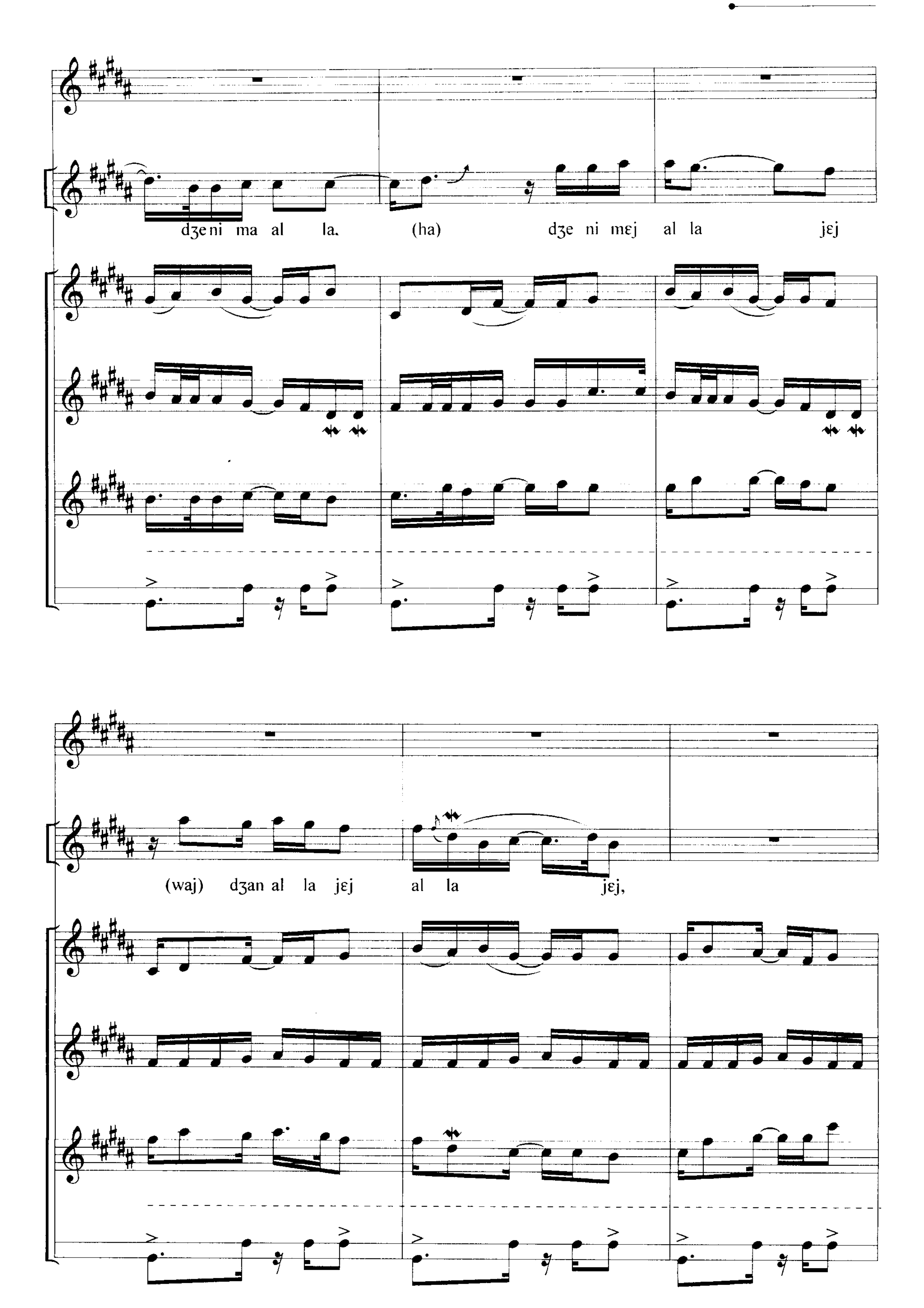

♩= 84
(waj waj waj waj waj waj waj waj)]
♩= 84
(oj oj
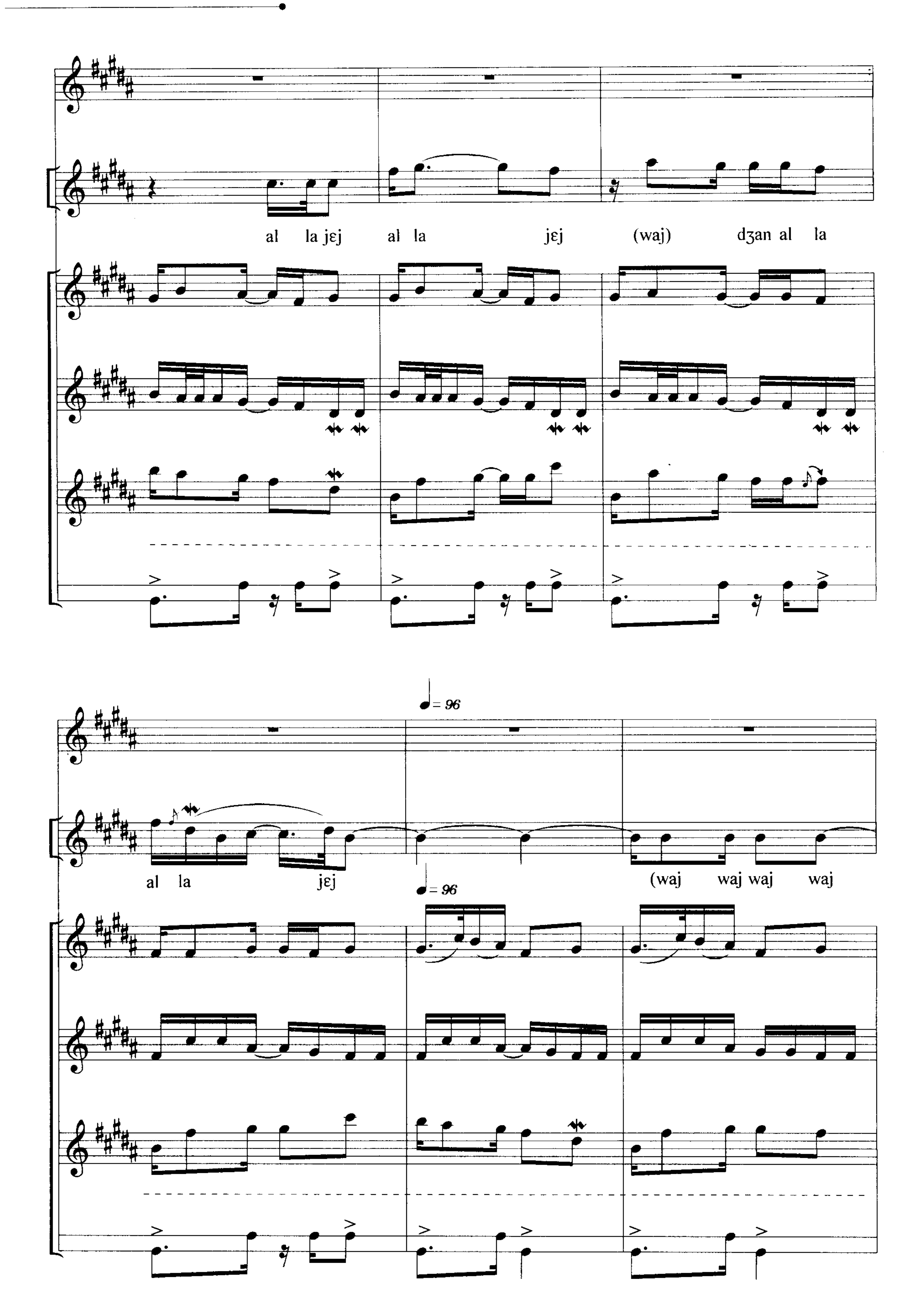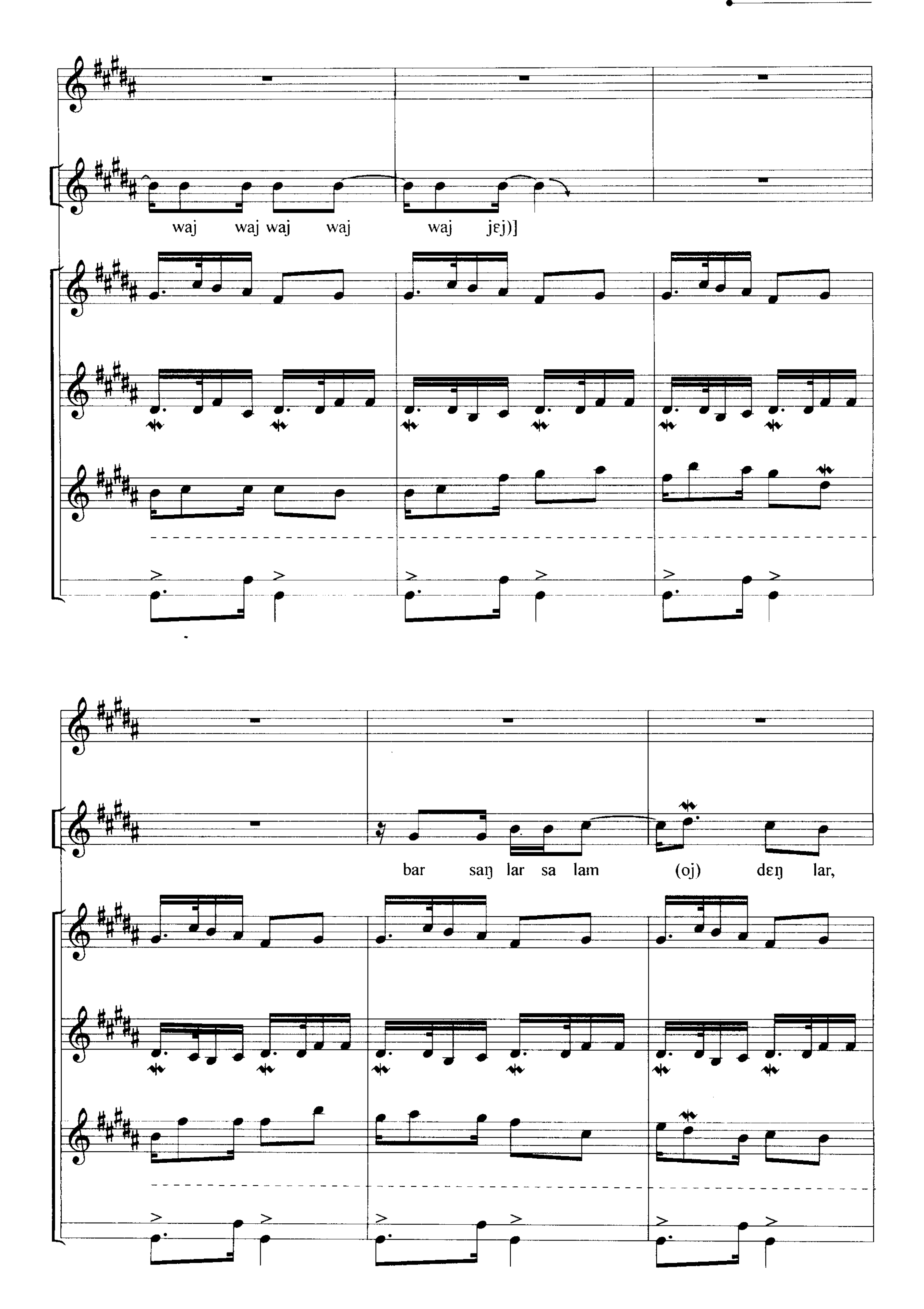


waj waj
waj waj
waj waj
waj waj)
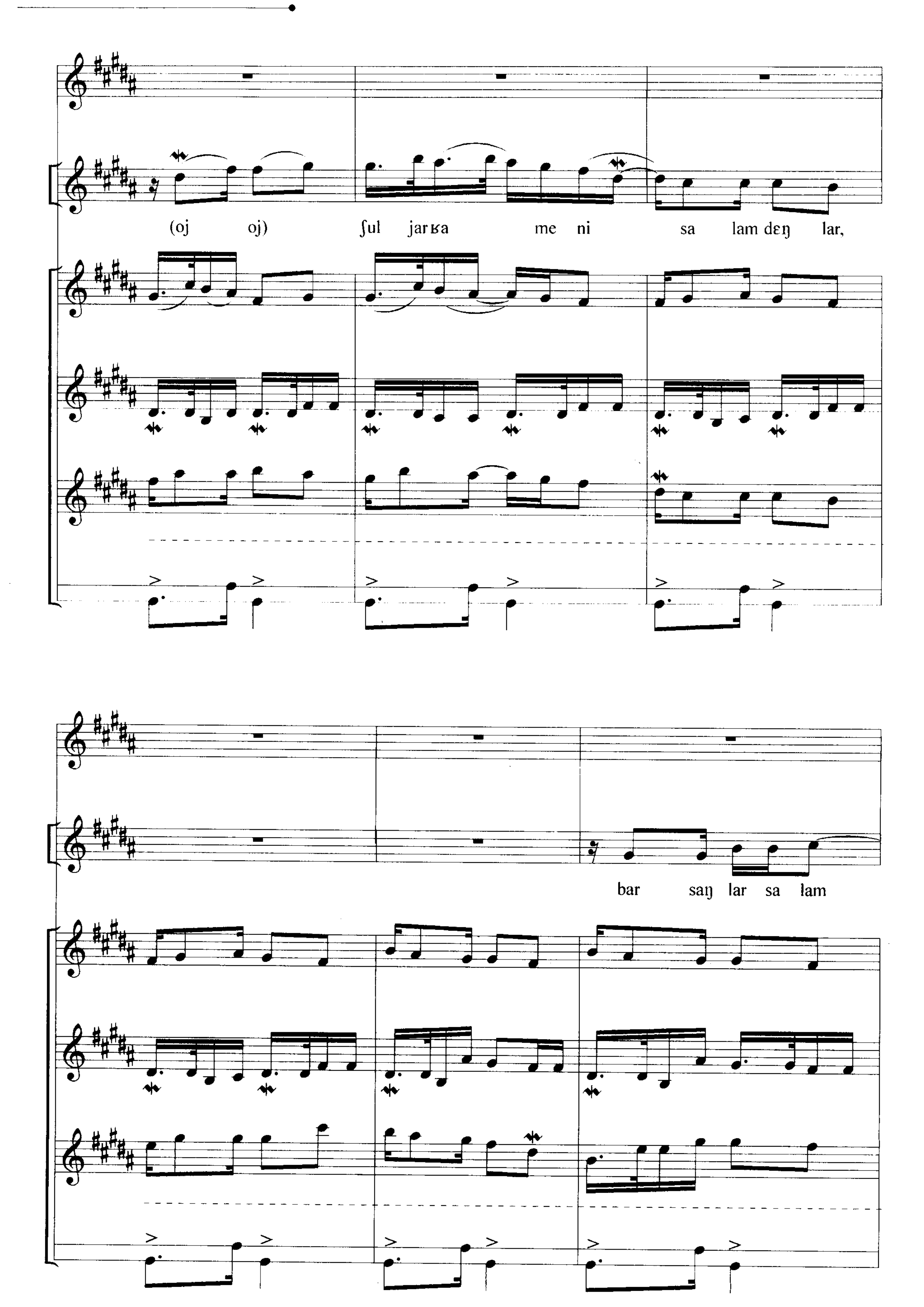

jan dur mi ʁan te jiŋ ni (a jɛj), jan daj li mu qa ra køz.
jan dur mi ʁan te jiŋ ni
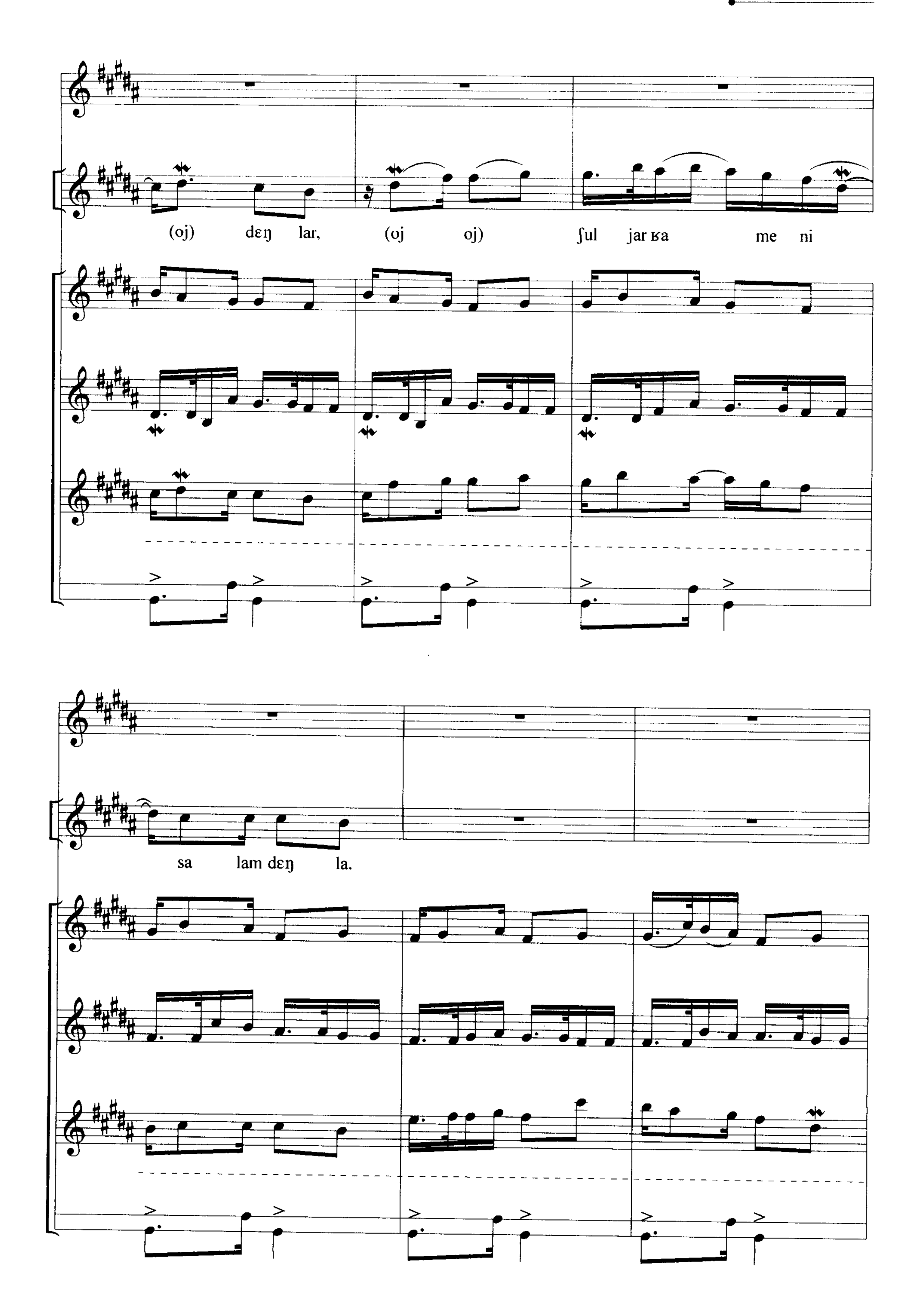

(a jɛj), ja daj li mu qa ra køz.
an tʃɛ mun tʃɛ gɛp qi lip (al la), al daj li mu qa ra køz.
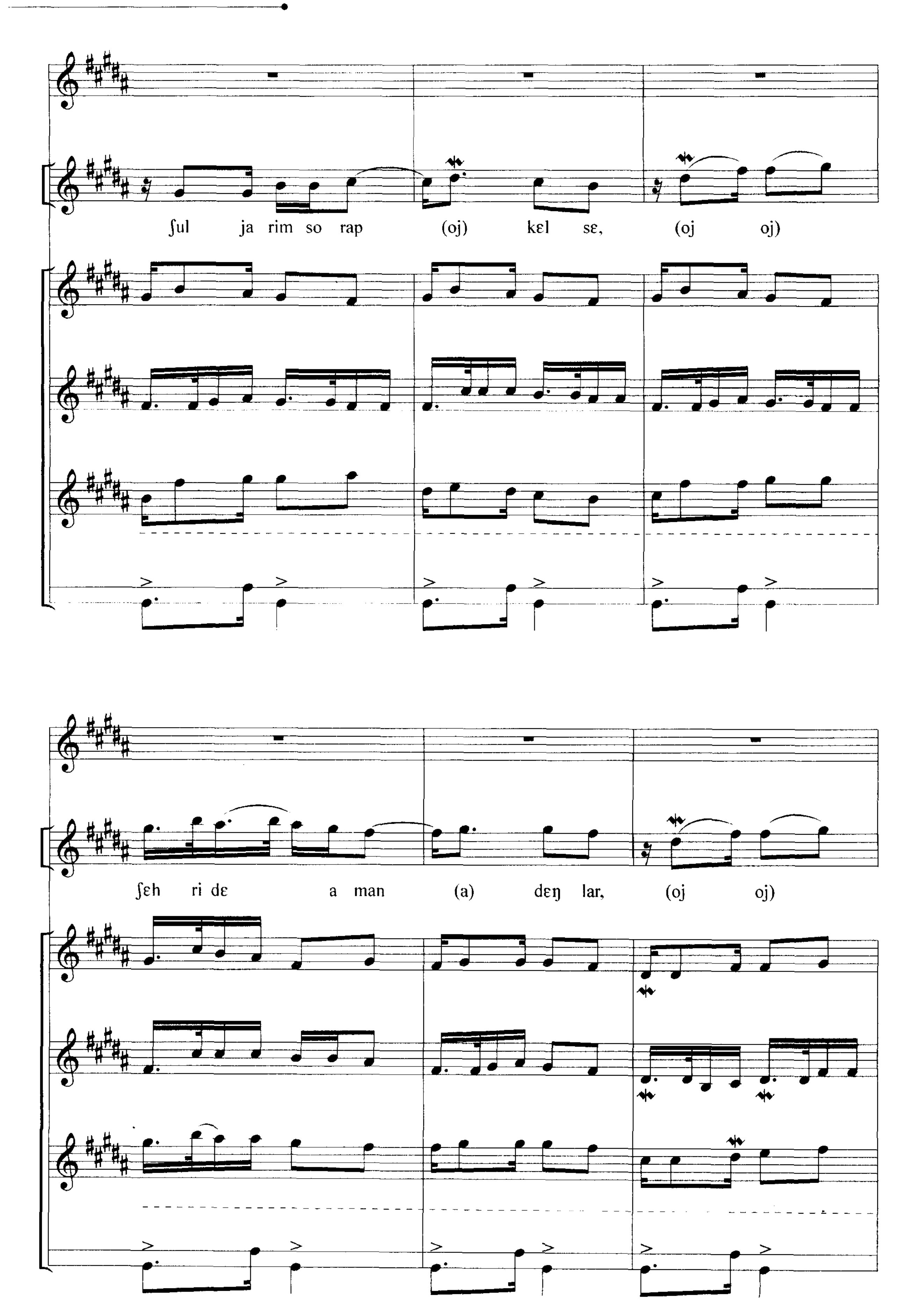

dʒeni ma al la.
(ha)
dʒe ni mɛj al la jɛj
(waj) dʒan al la jɛj al la jɛj,
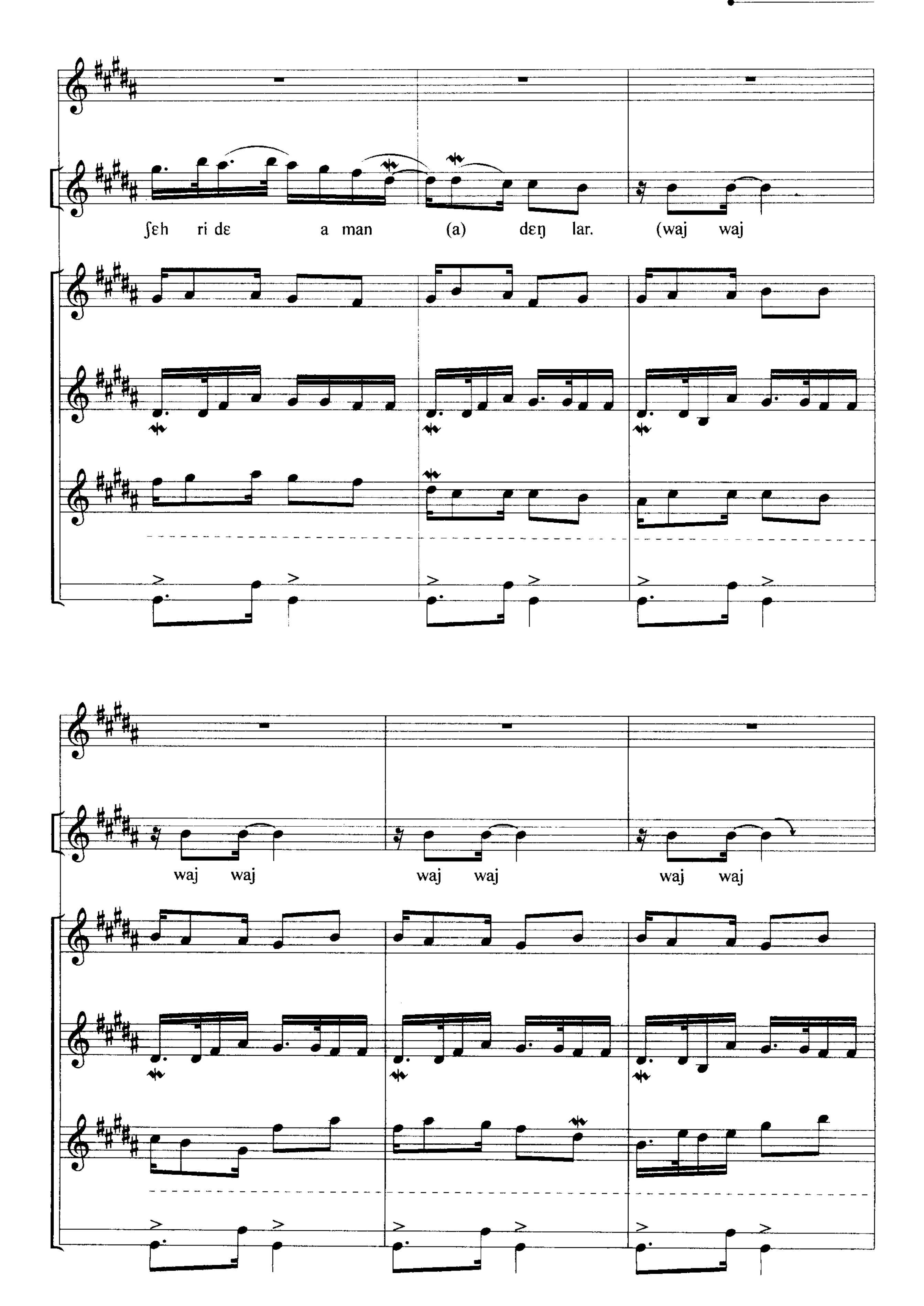

al la jɛj al la jɛj (waj) dʒan al la
al la jɛj (waj waj waj waj
♩= 96
♩= 96
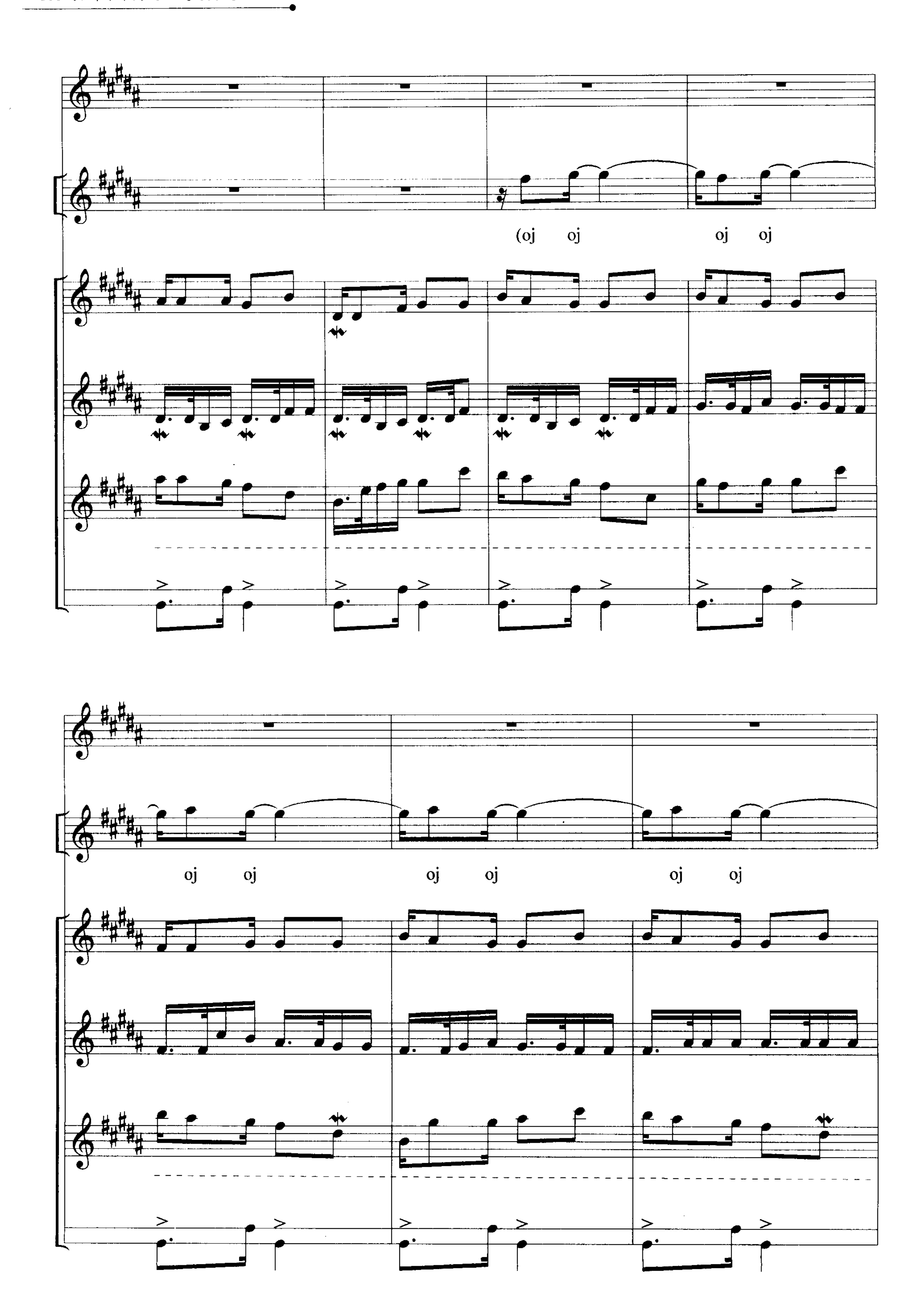

waj waj waj waj waj jɛj)]
bar saŋ lar sa lam (oj) dɛŋ lar,
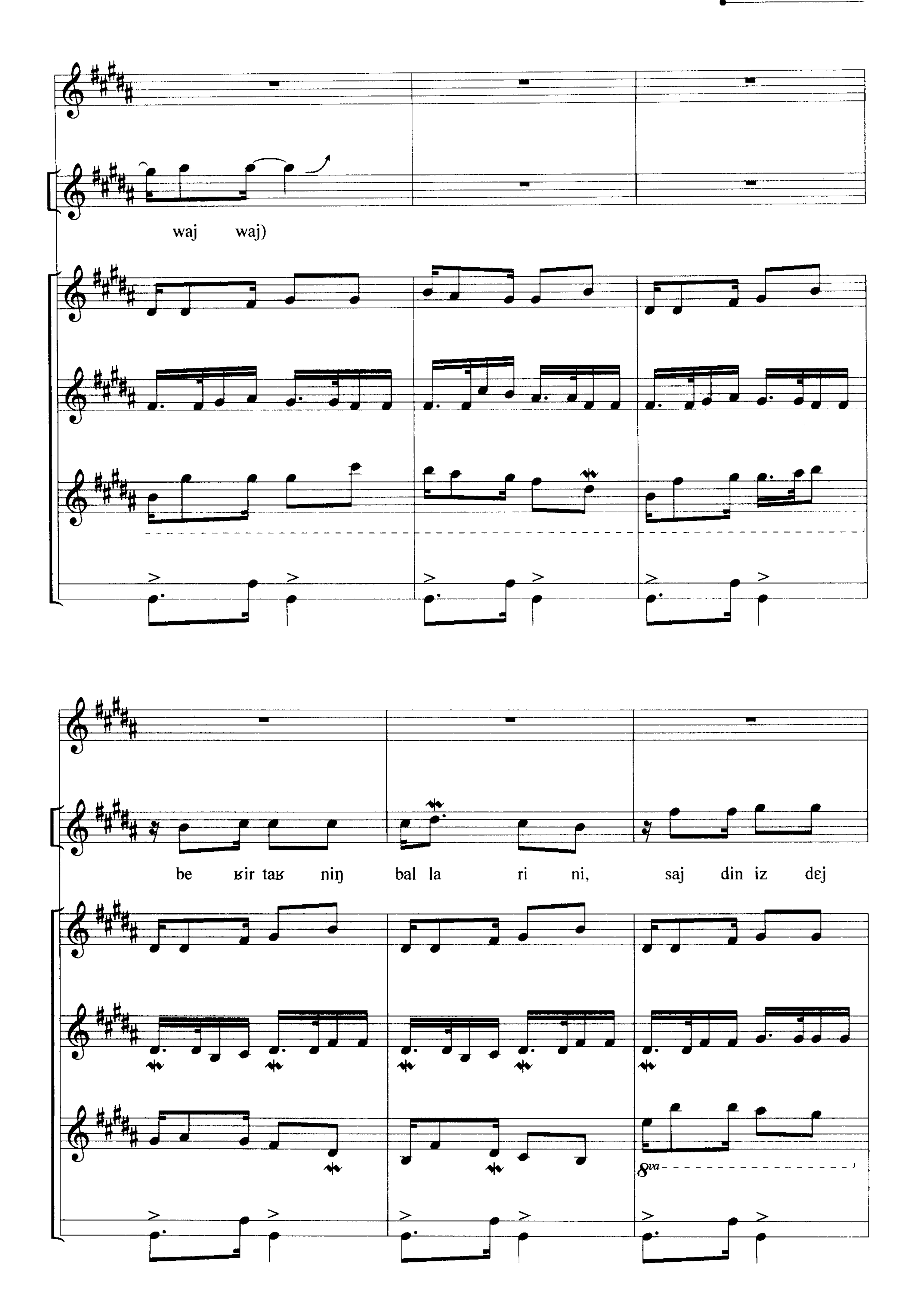

(oj oj) ʃul jarʁa me ni sa lam dɛŋ lar,
bar saŋ lar sa lam
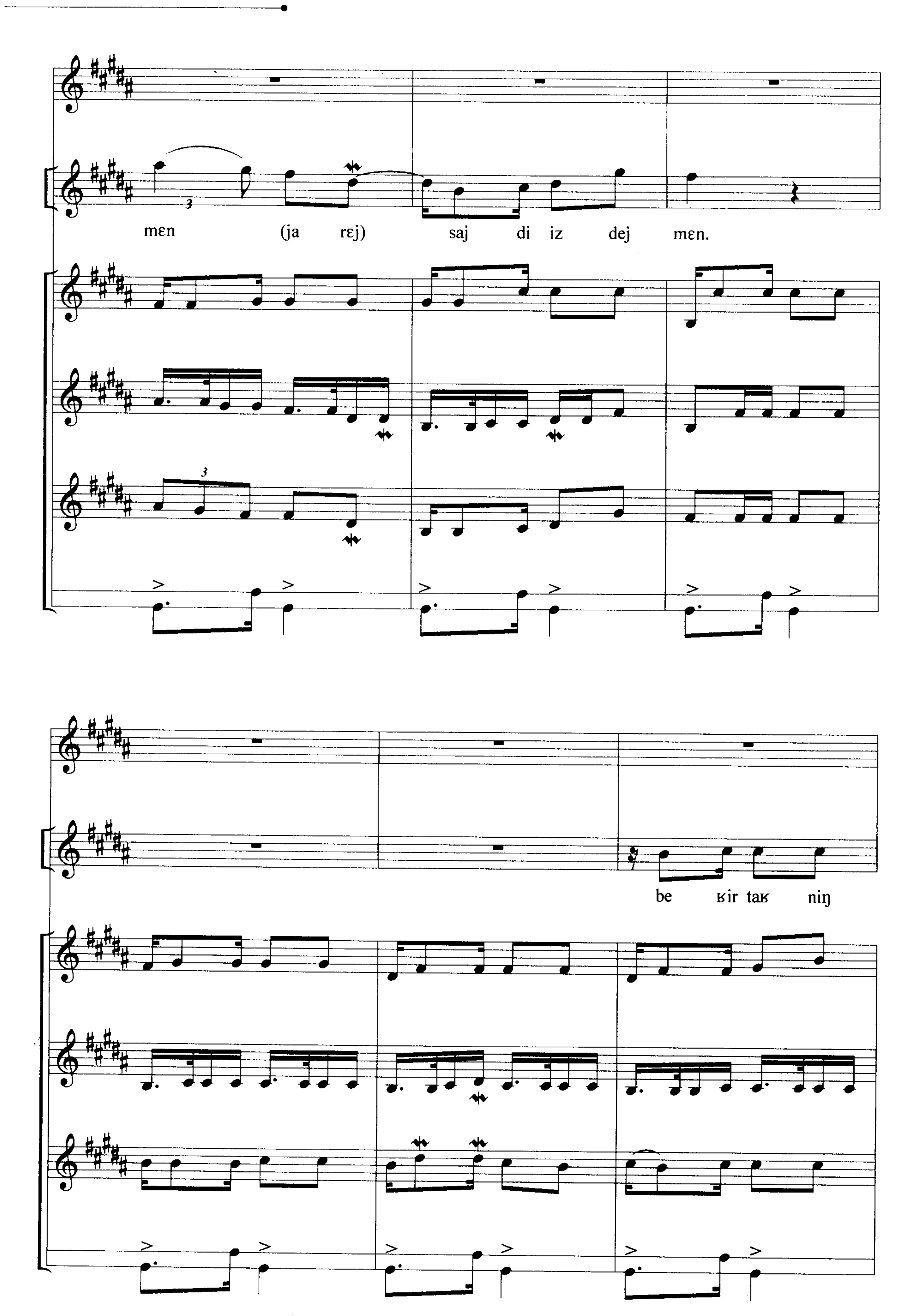

(oj) dɛŋ lar, (oj oj) ʃul jar ʁa me ni
sa lam dɛŋ la.


ʃul ja rim so rap (oj) kɛl sɛ, (oj oj)
ʃɛh ri dɛ a man (a) dɛŋ lar, (oj oj)
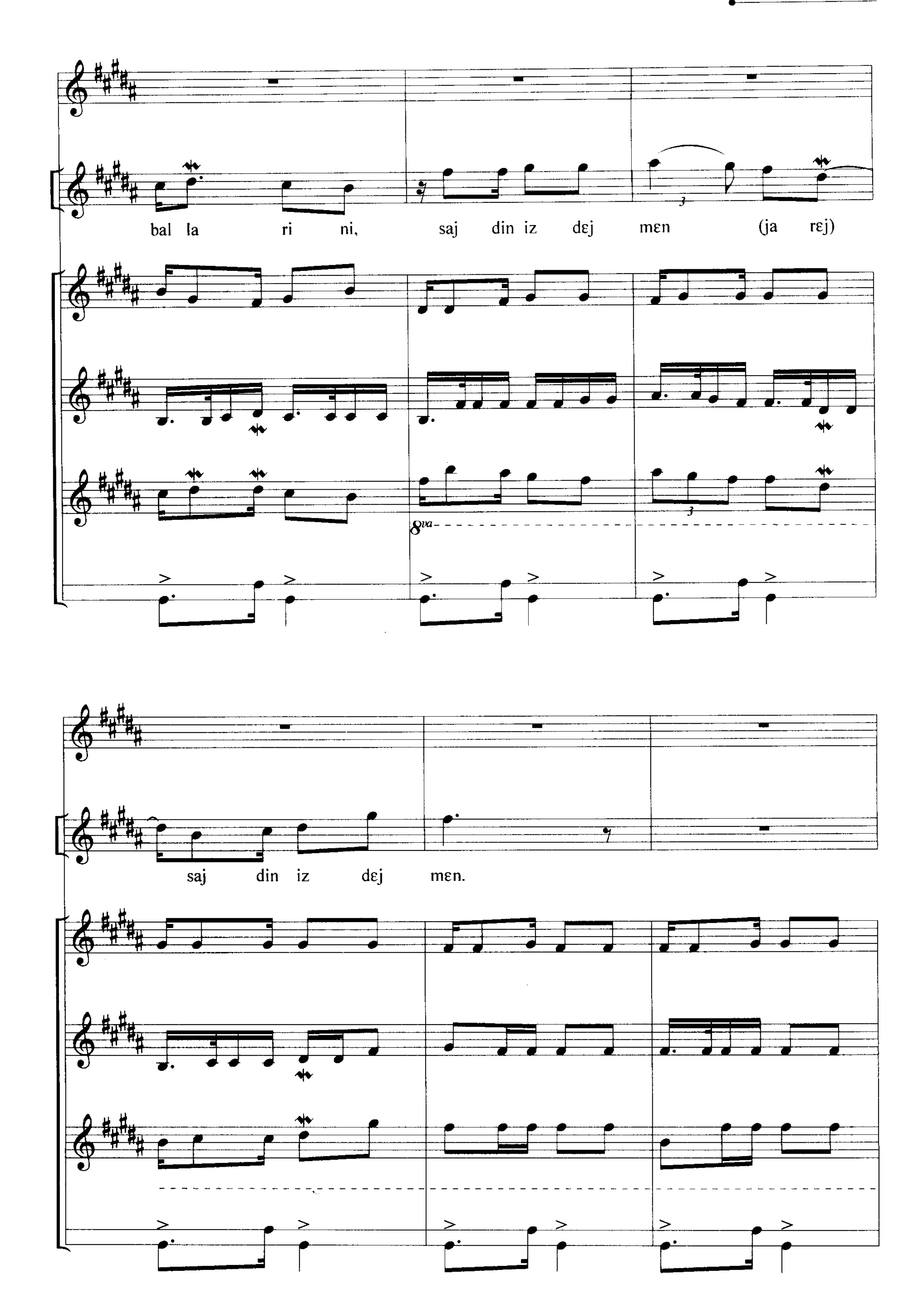

ʃɛh ri dɛ a man (a) dɛŋ lar. (waj waj
waj waj waj waj waj waj
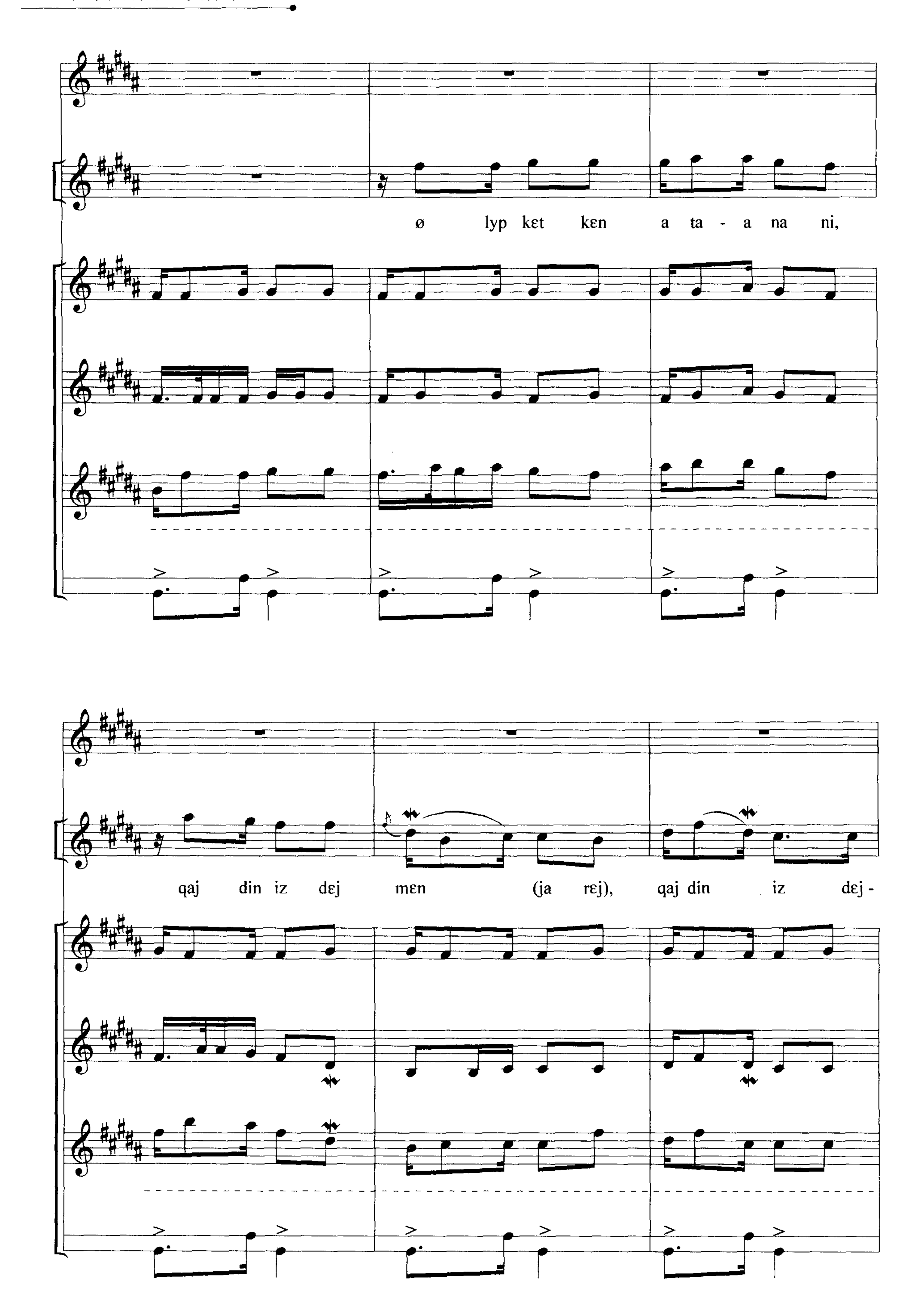

(oj
oj
oj
oj
oj
oj
oj
oj
oj
oj
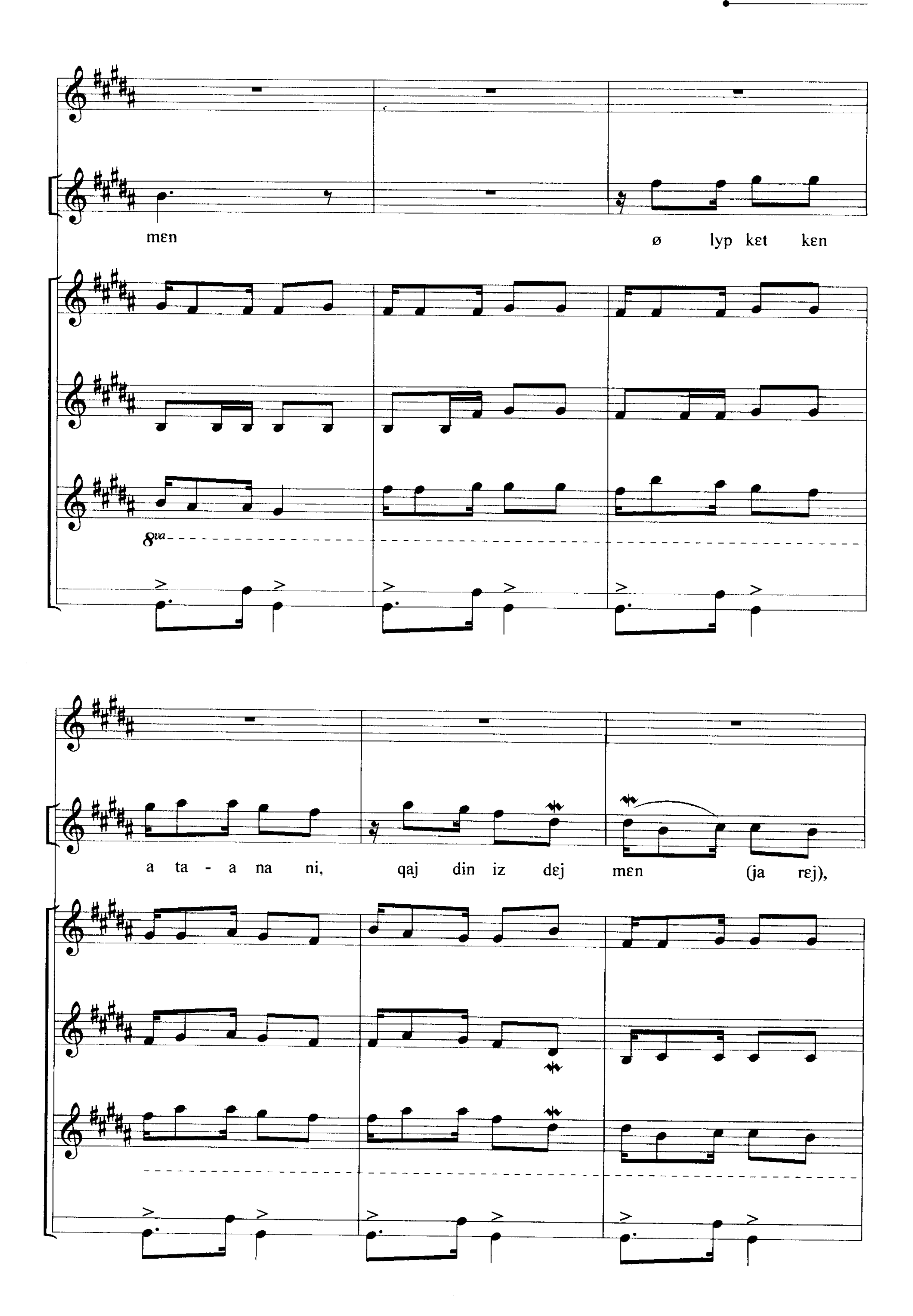

waj waj)
be ʁir taʁ niŋ bal la ri ni, saj din iz dɛj
8va
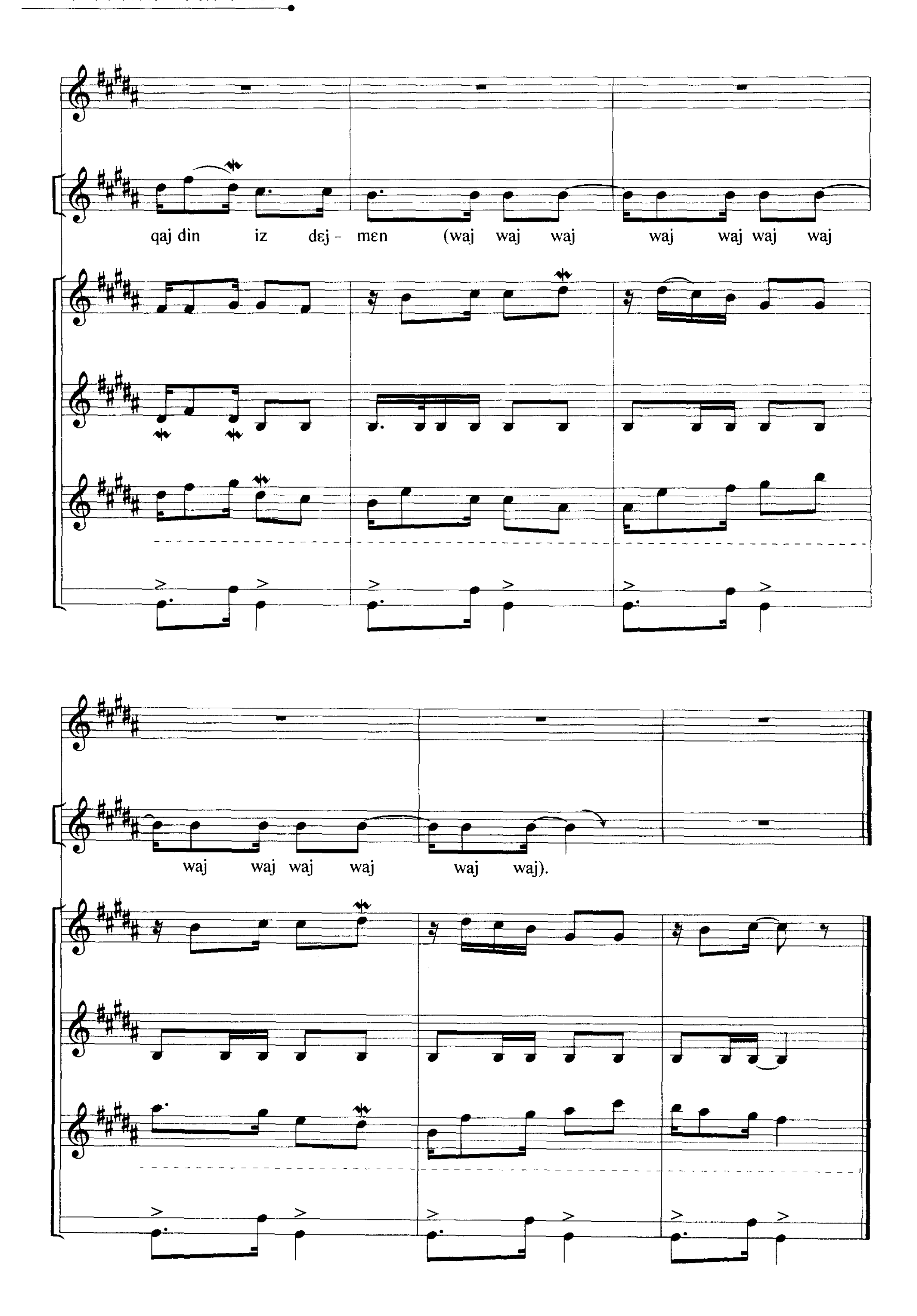


men (ja rɛj) saj di iz dej mɛn.
be ʁir taʁ niŋ
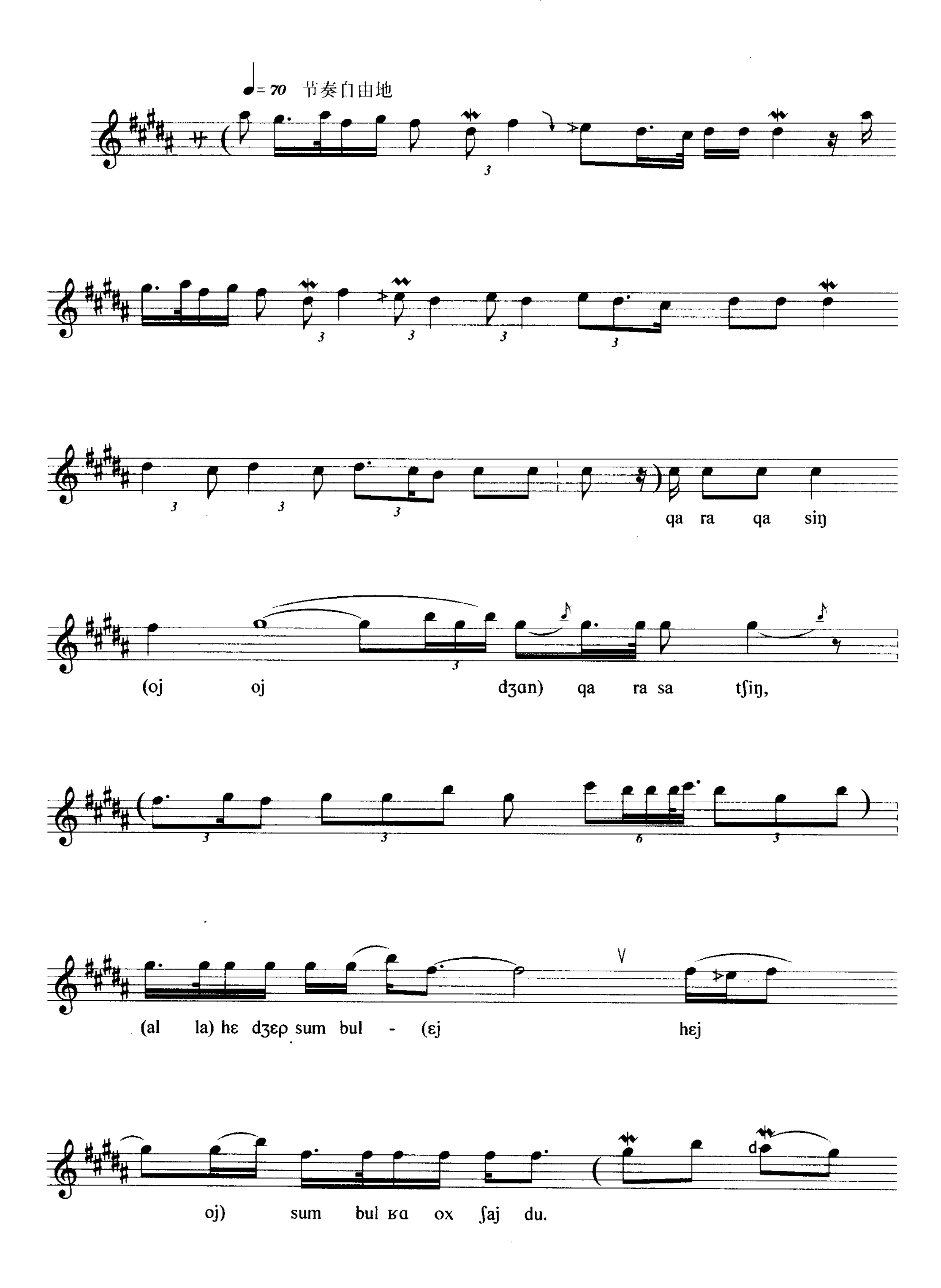

bal la ri ni, saj din iz dɛj mɛn (ja rɛj)
saj din iz dɛj mɛn.
8va
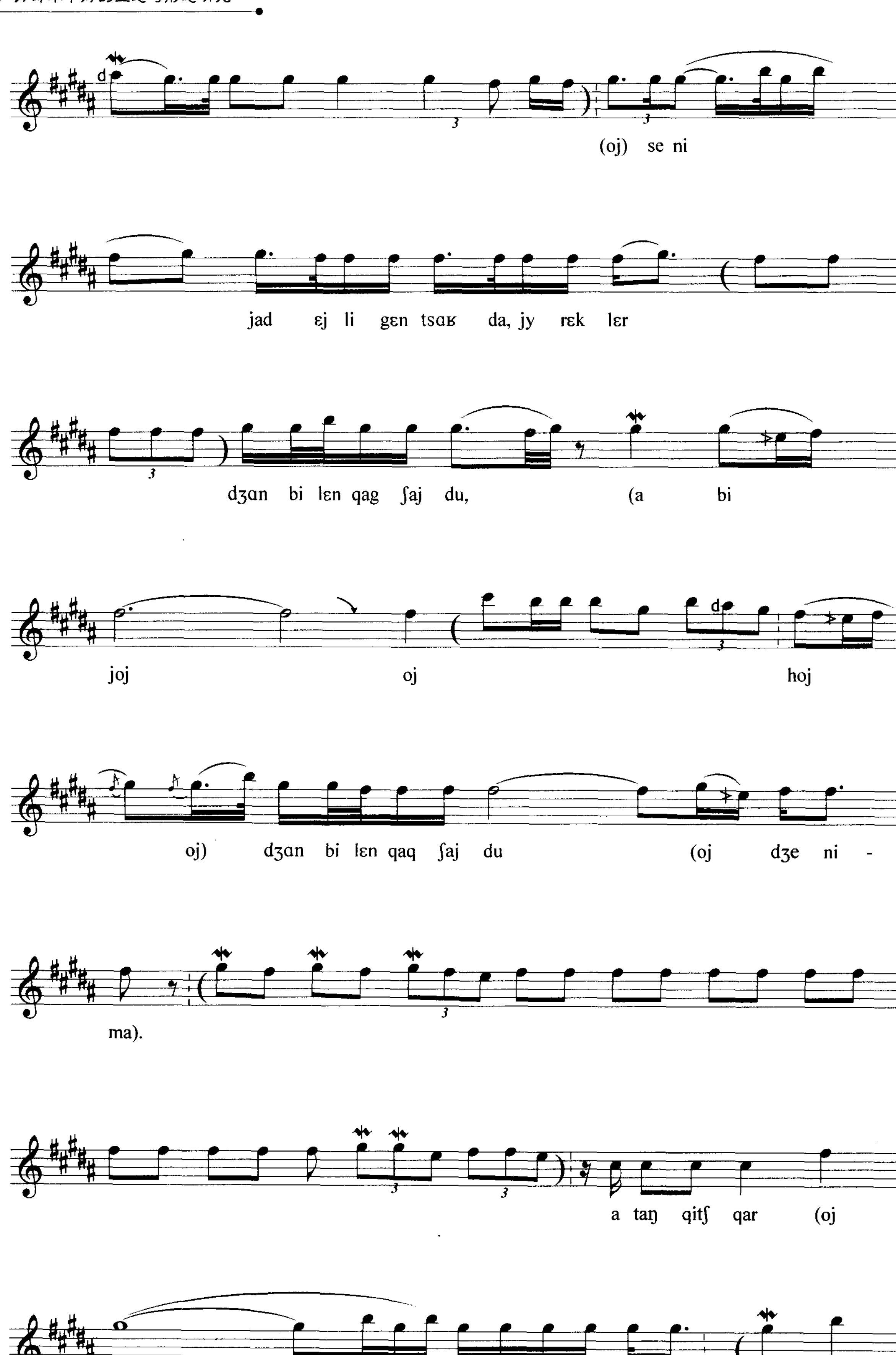

ø lyp kɛt kɛn a ta - a na ni,
qaj din iz dɛj mɛn (ja rɛj), qaj din iz dɛj -
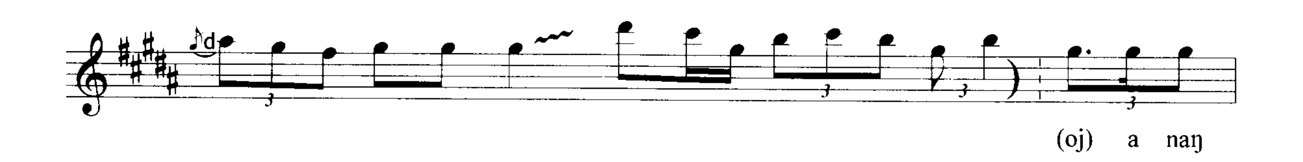

mɛn
ø lyp kɛt kɛn
8va
a ta - a na ni,
qaj din iz dɛj
mɛn (ja rɛj),

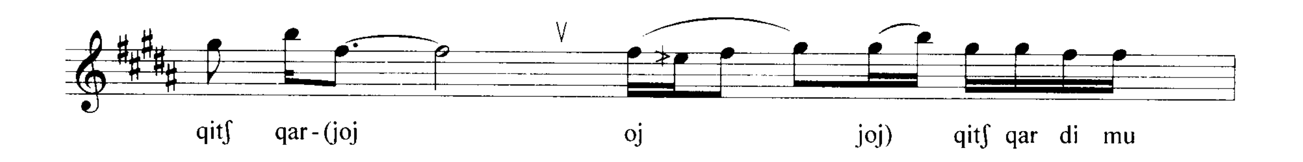

qaj din iz dɛj - mɛn (waj waj waj waj waj waj waj
waj waj waj waj waj waj).
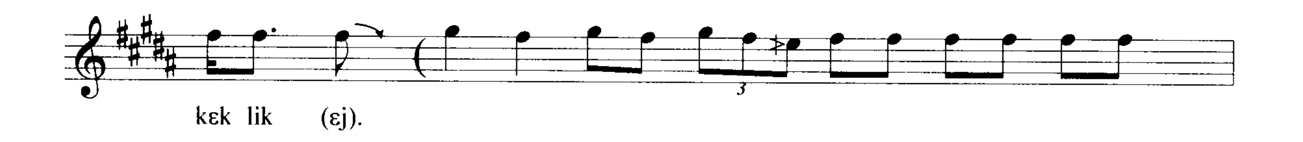
麦盖提朱拉木卡姆
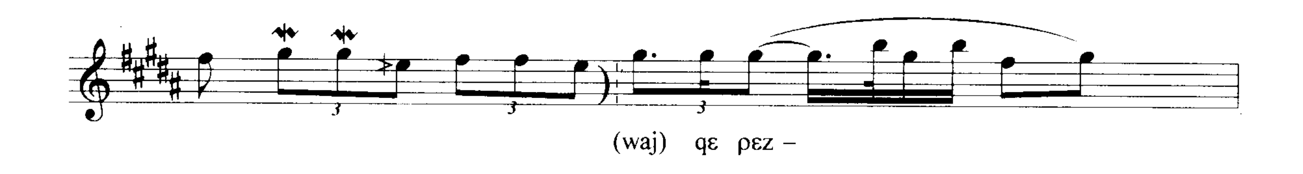

♩= 70 节奏自由地
qa ra qa siŋ
(oj oj dʒɑn) qa ra sa tʃiŋ,
(al la) hɛ dʒɛp sum bul - (ɛj hɛj
oj) sum bul ʁɑ ox ʃaj du.
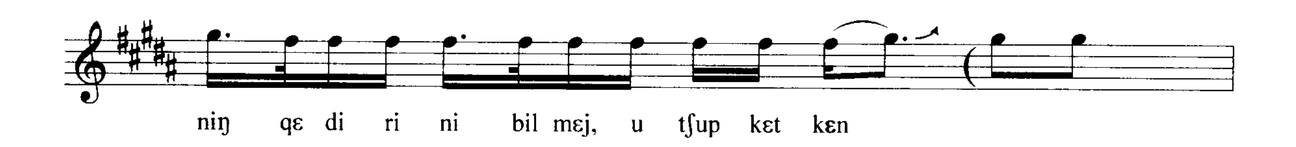

(oj) se ni
jad ɛj li gɛn tsɑʁ da, jy rɛk lɛr
dʒɑn bi lɛn qag ʃaj du, (a bi
joj oj hoj
oj) dʒɑn bi lɛn qaq ʃaj du (oj dʒe ni -
ma).
a taŋ qitʃ qar (oj
oj) qitʃ qar di mu kɛk lik,

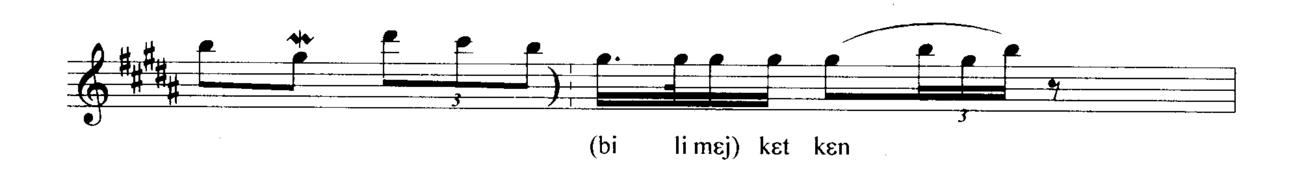

(oj) a naŋ

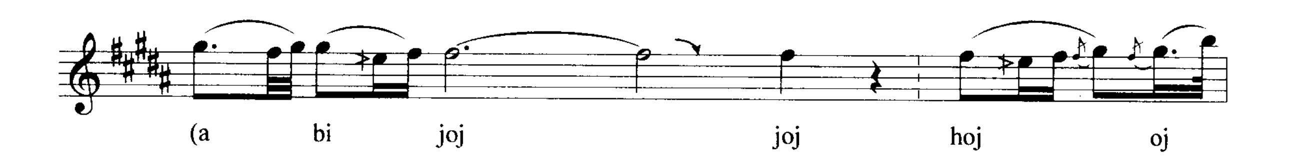

qitʃ qar-(joj oj joj) qitʃ qar di mu

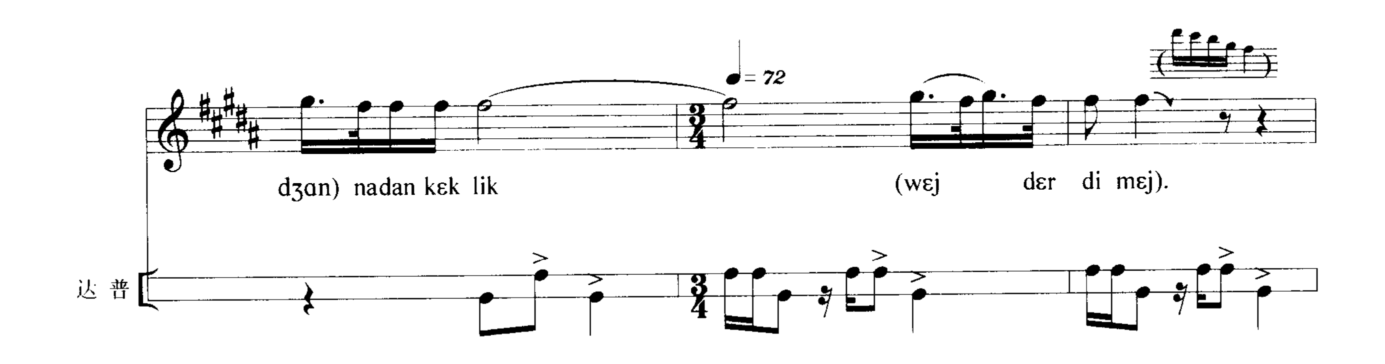

kɛk lik (ɛj).
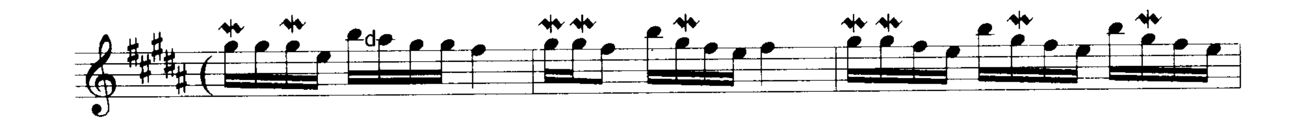

(waj) qɛ ρɛz –
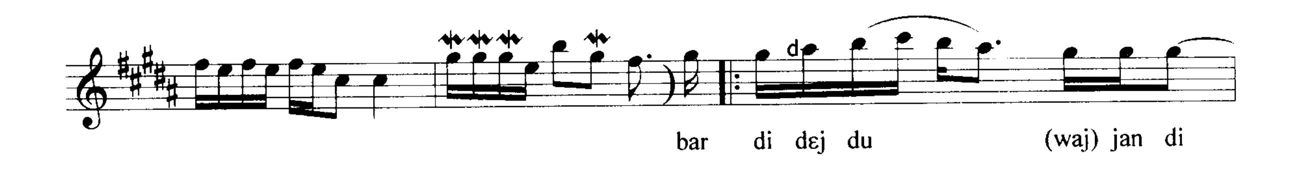

niŋ qɛ di ri ni bil mɛj, u tʃup kɛt kɛn
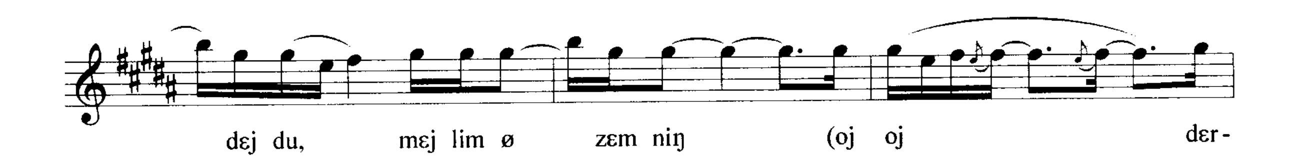

(bi li mɛj) kɛt kɛn

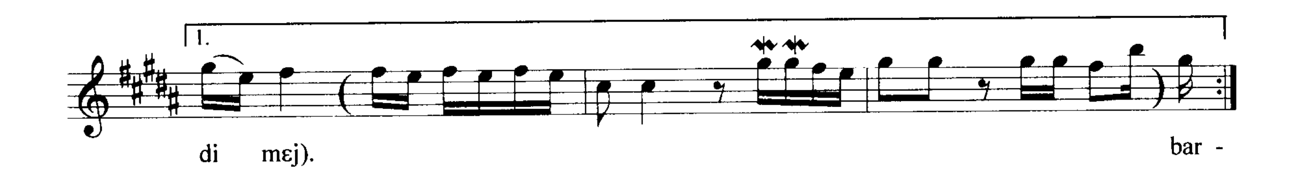

(a bi joj joj hoj oj

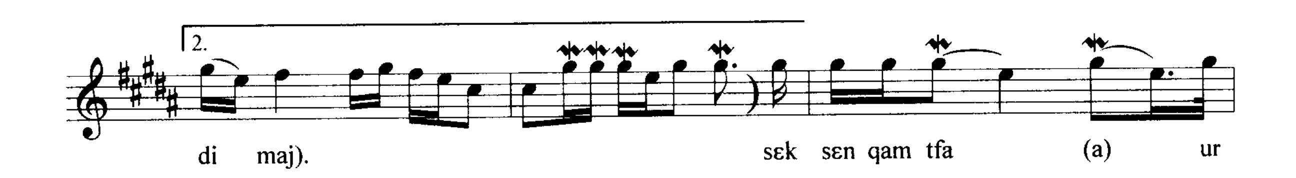

♩= 72
dʒɑn) nadan kɛk lik
(wɛj dɛr di mɛj).
达 普




bar di dɛj du
(waj) jan di


dɛj du, mɛj lim ø zɛm niŋ
(oj oj
dɛr-


1.
di mɛj).
bar -


2.
di maj).
sɛk sɛn qam tfa
(a)
ur

ʁan bi lɛn, ja rim (ɛj)

ø zɛm niŋ (a ja rɛj ɛj). ø zɛm niŋ
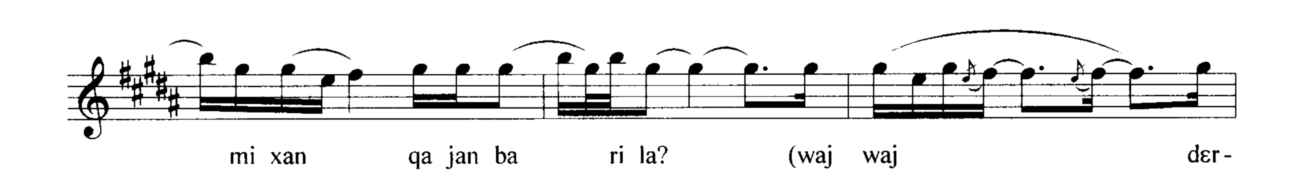
(a dɛr di mɛj).
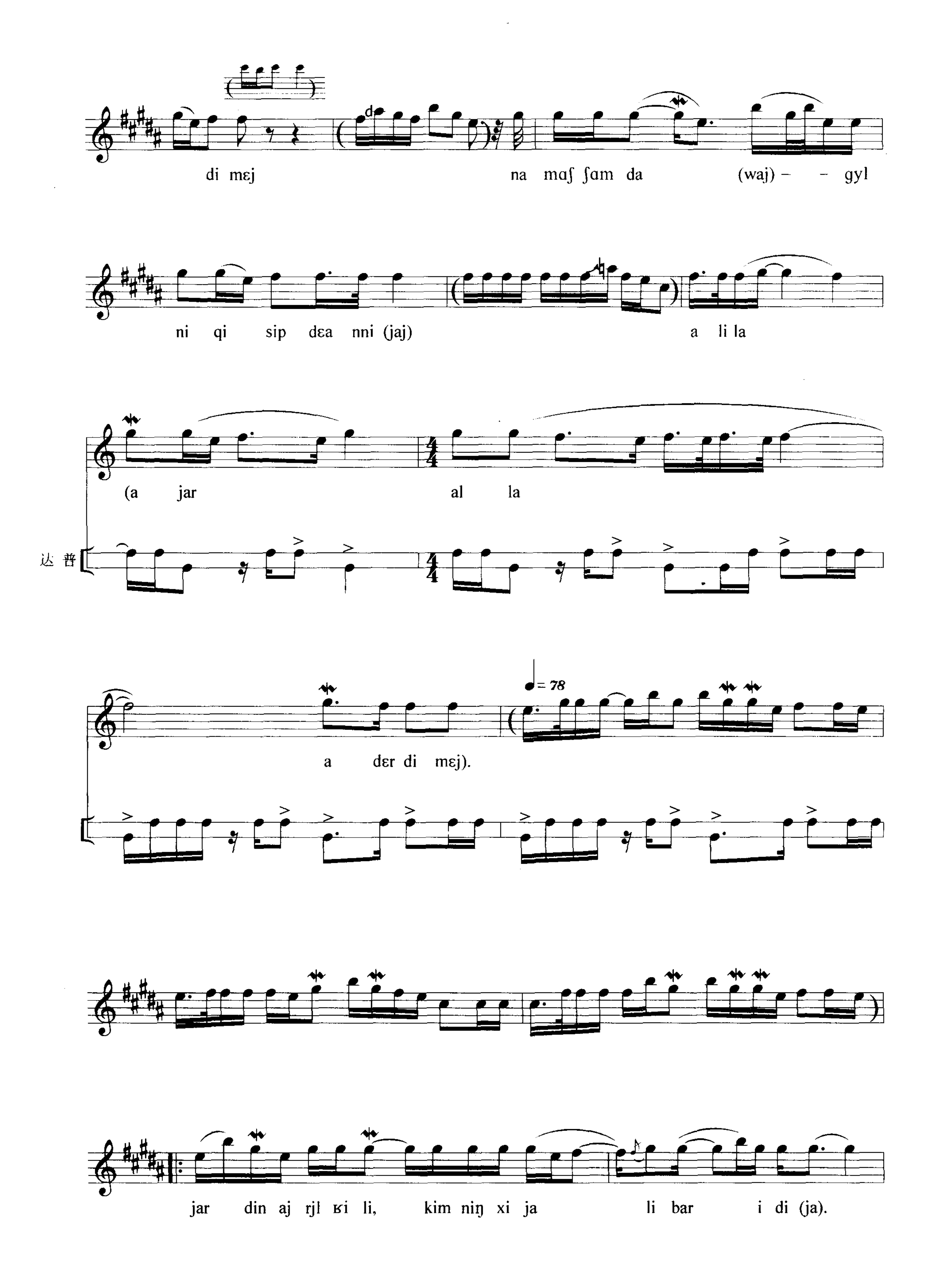
hɛ-
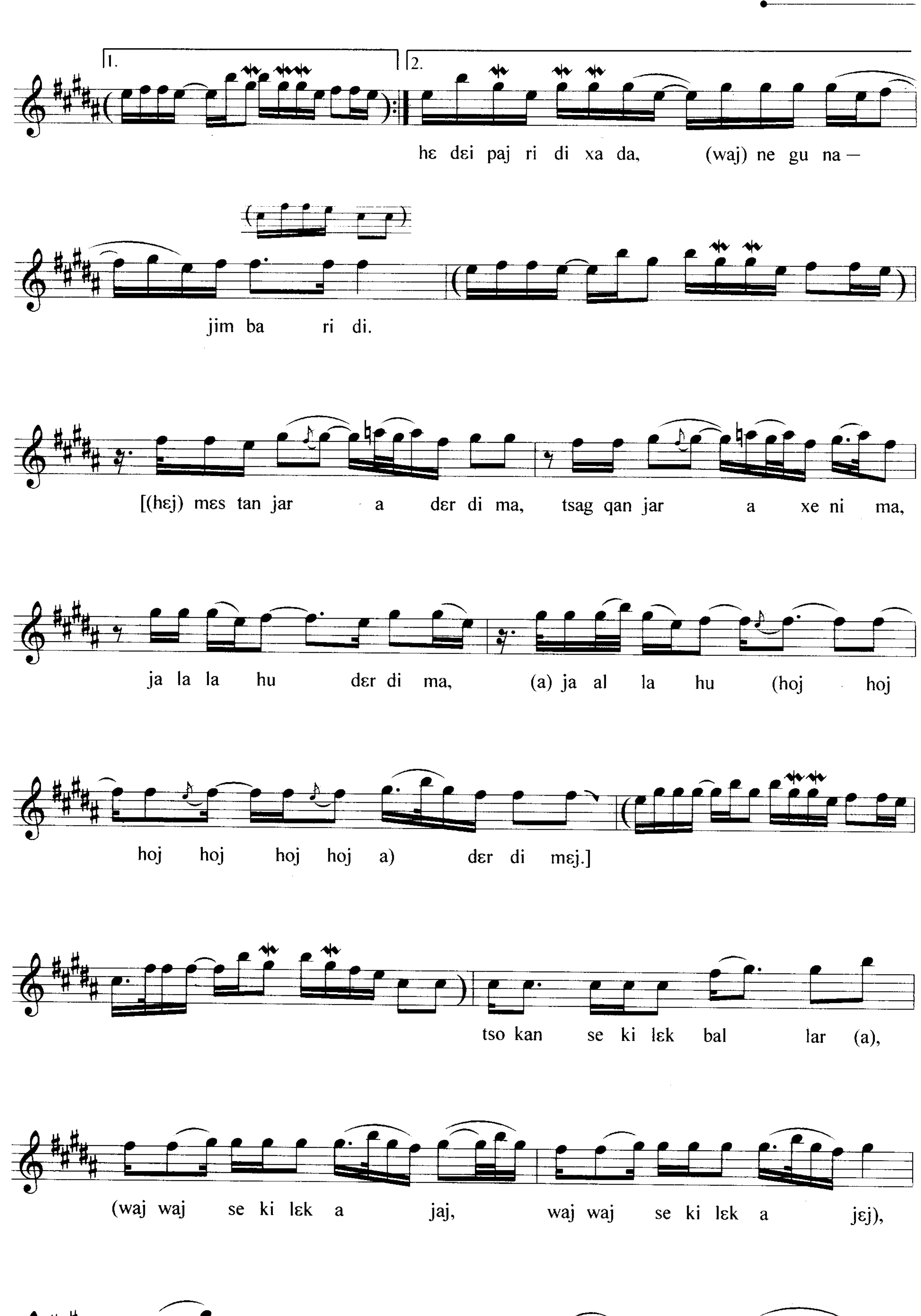
li mi xan (nɛj waj) sɛ li mi xan, qa jan ba-
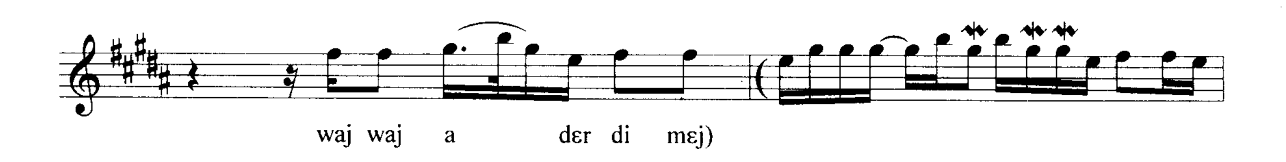
ri la? (a ja rɛj dɛr di mɛj)
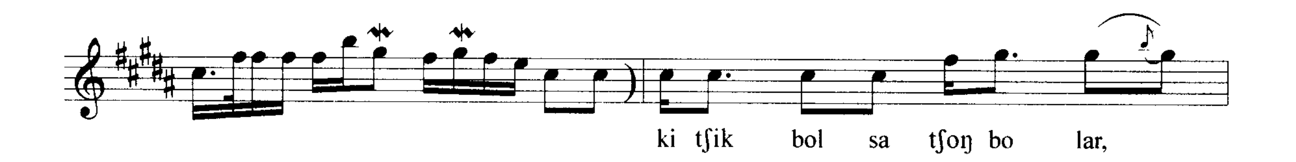
hɛ li mi xan (a) sɛ li-

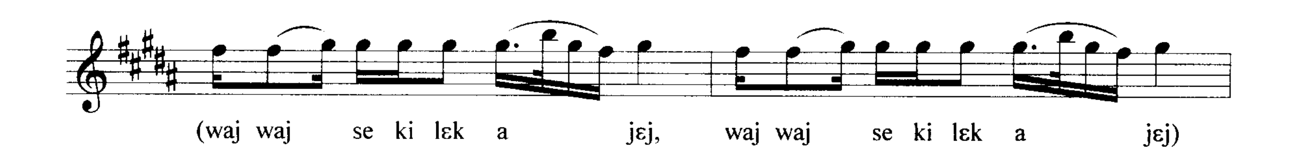


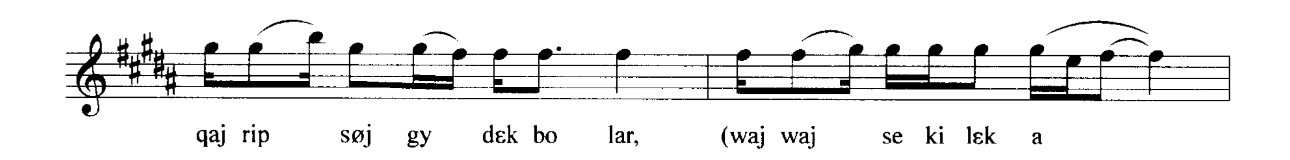

di mɛj
na maʃ ʃɑm da
(waj) – – gyl
ni qi sip dɛa nni (jaj)
a li la
(a jar
al la
达 普
a dɛr di mɛj).
♩= 78
jar din aj rjl ʁi li,
kim niŋ xi ja
li bar i di (ja).
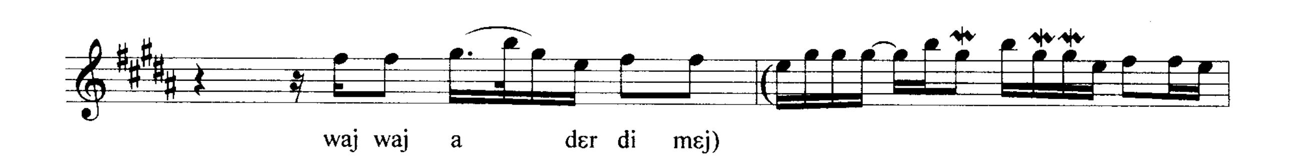

hɛ dɛi paj ri di xa da, (waj) ne gu na —
jim ba ri di.
[(hɛj) mɛs tan jar a dɛr di ma, tsag qan jar a xe ni ma,
ja la la hu dɛr di ma, (a) ja al la hu (hoj hoj
hoj hoj hoj hoj a) dɛr di mɛj.]
tso kan se ki lɛk bal lar (a),
(waj waj se ki lɛk a jaj, waj waj se ki lɛk a jɛj),
qa tʃɑn søj fy dɛk bo lar, (waj waj se ki lɛk a
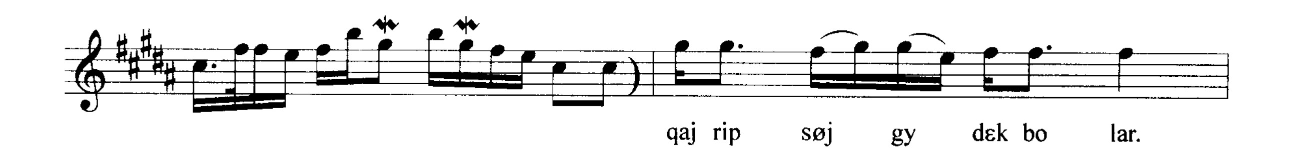

waj waj a dɛr di mɛj)

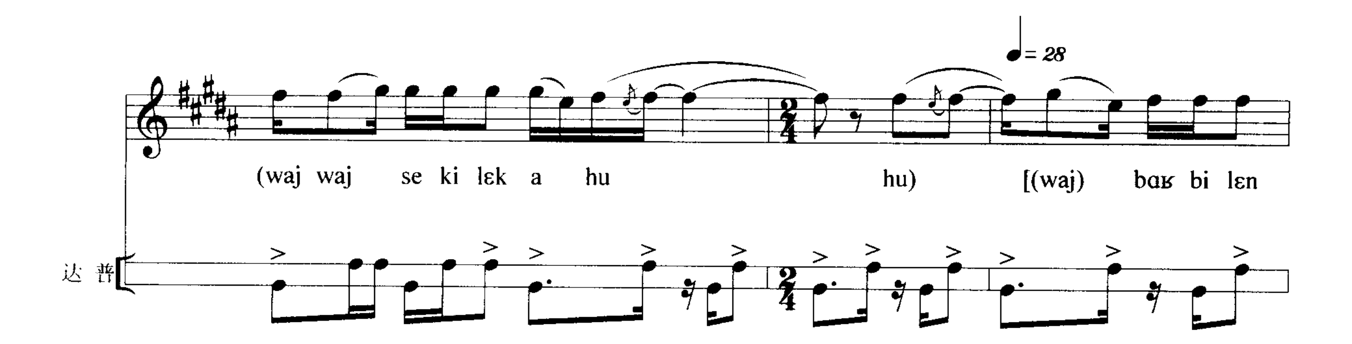

ki tʃik bol sa tʃoŋ bo lar,
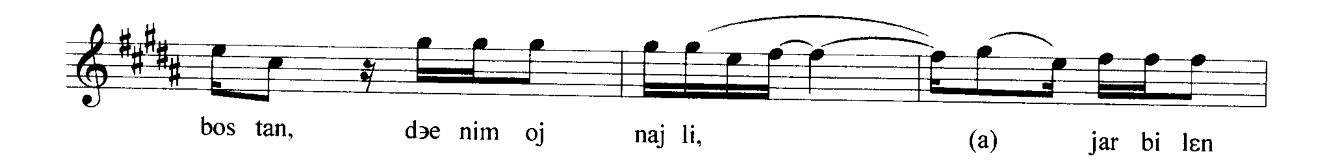

(waj waj se ki lɛk a jɛj, waj waj se ki lɛk a jɛj)

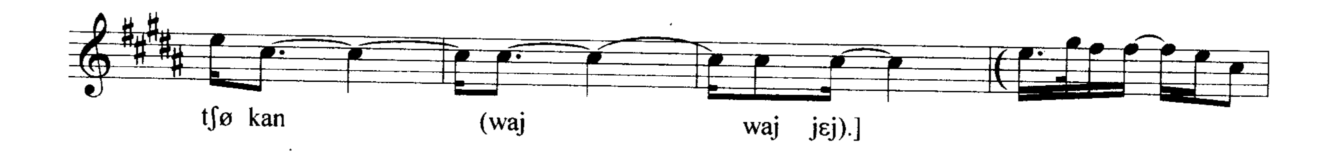

qaj rip søj gy dɛk bo lar, (waj waj se ki lɛk a


waj waj a dɛr di mɛj)
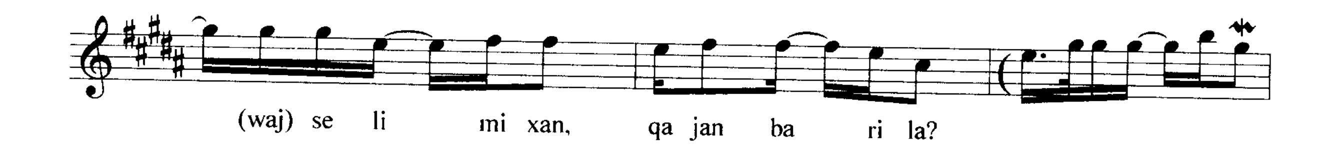

qaj rip søj gy dɛk bo lar.
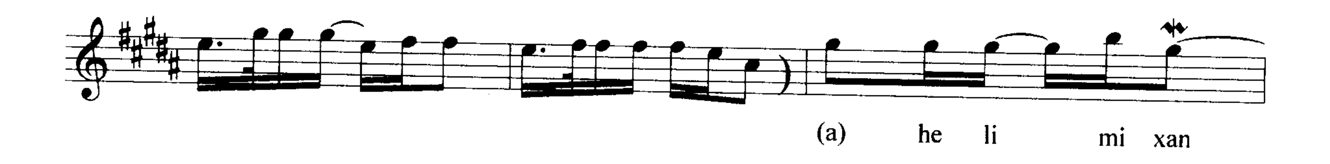

= 28
(waj waj se ki lɛk a hu hu) [(waj) baʁ bi lɛn
达 普

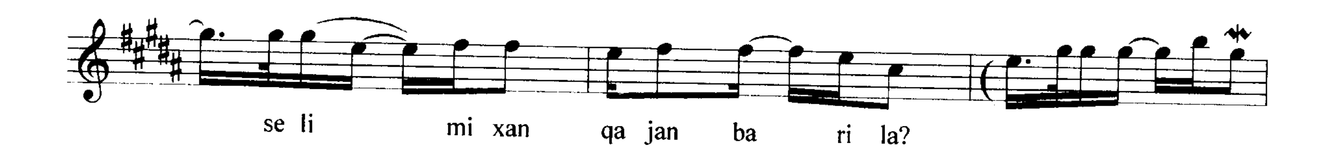

bos tan, dʒe nim oj naj li, (a) jar bi lɛn

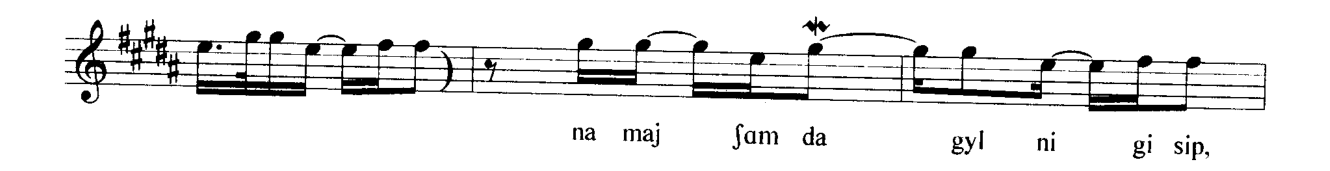

tʃø kan (waj waj jɛj).]
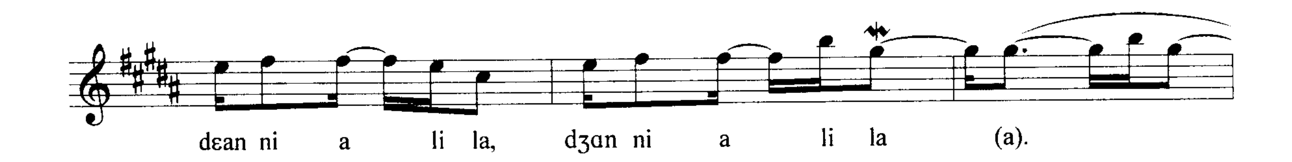

he li mi xan
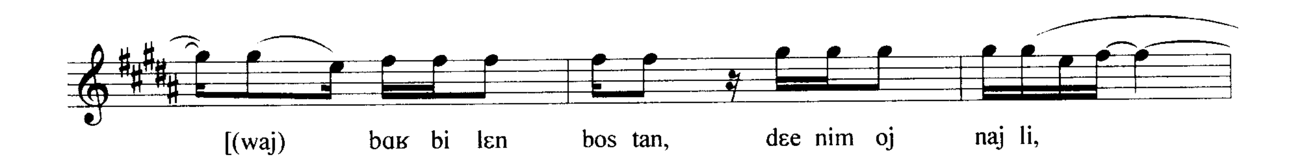

(waj) se li mi xan, qa jan ba ri la?

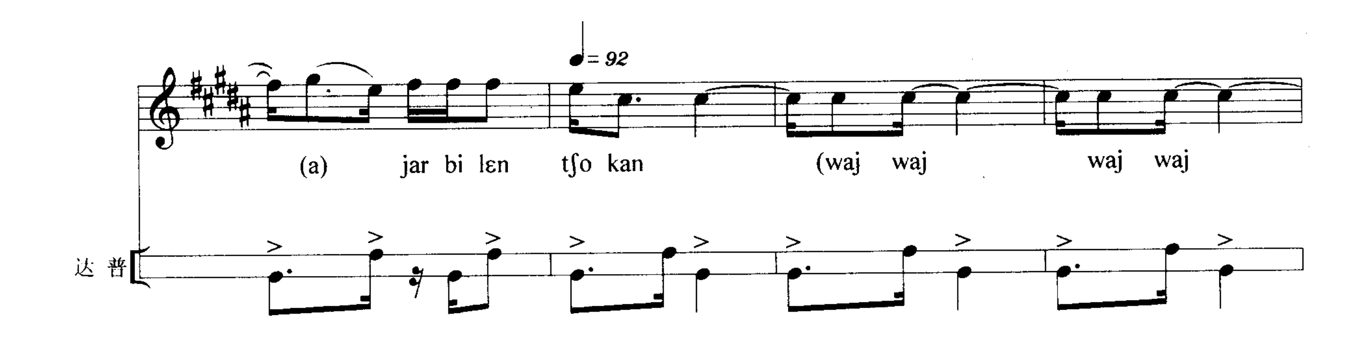

(a) he li mi xan
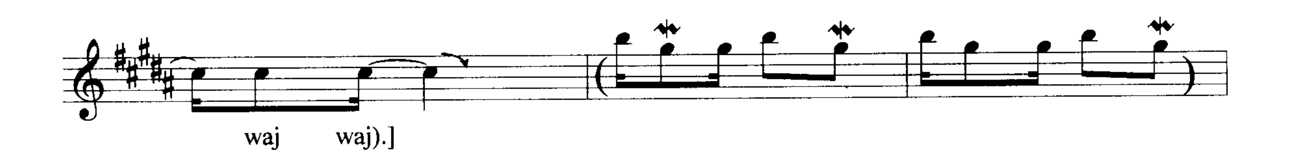

se li mi xan qa jan ba ri la?
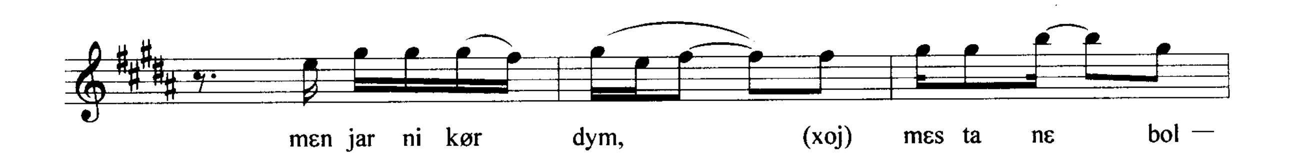

na maj ʃam da gyl ni gi sip,

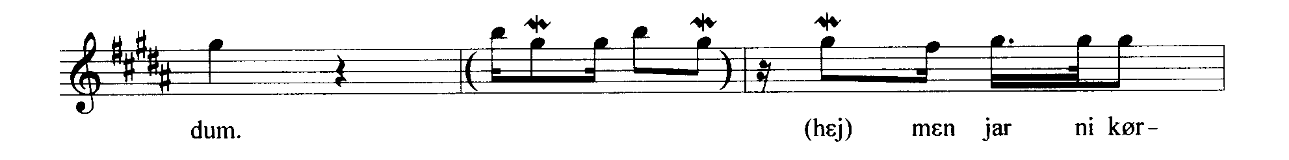

dɛan ni a li la, dʒɑn ni a li la (a).
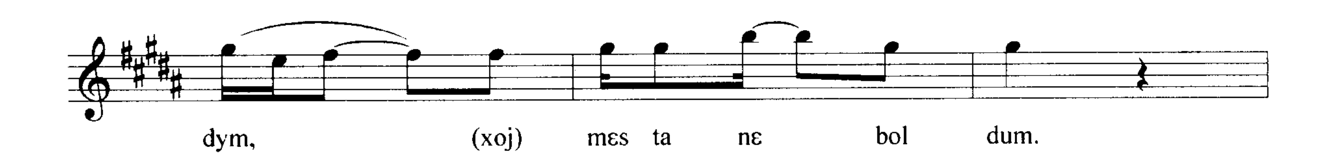

[(waj) bɑʁ bi lɛn bos tan, dɛe nim oj naj li,
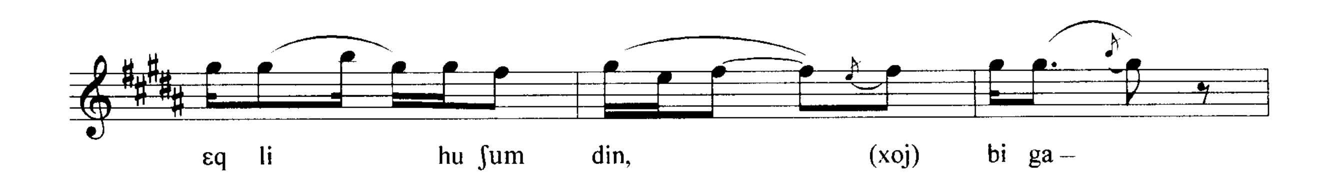

♩= 92
(a) jar bi lɛn tʃo kan (waj waj waj waj
达 普
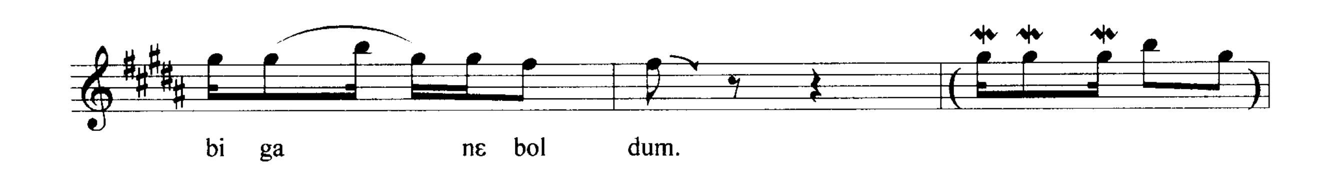

waj waj).]
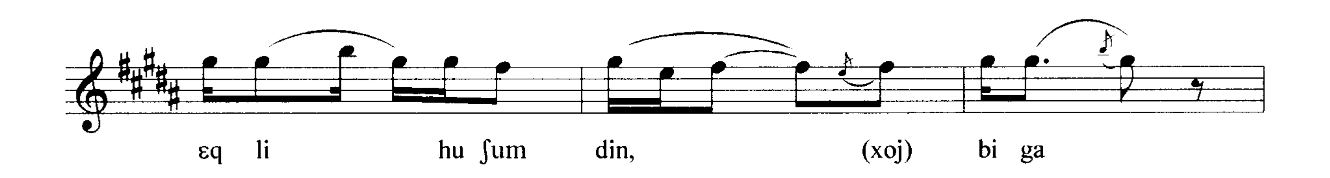

mɛn jar ni kør dym, (xoj) mɛs ta nɛ bol —
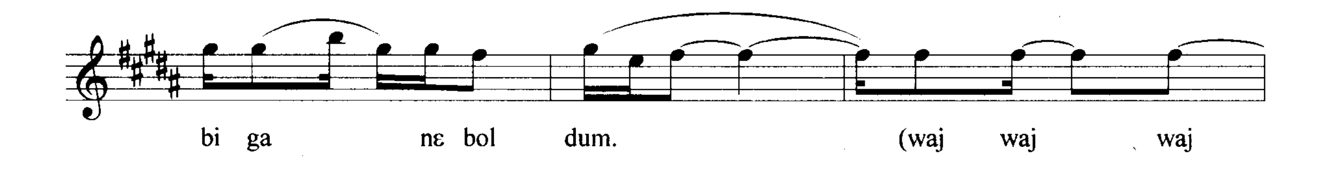

dum. (hɛj) mɛn jar ni kør-

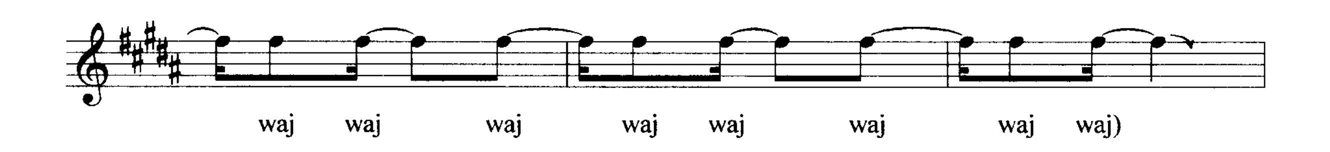

dym, (xoj) mɛs ta nɛ bol dum.
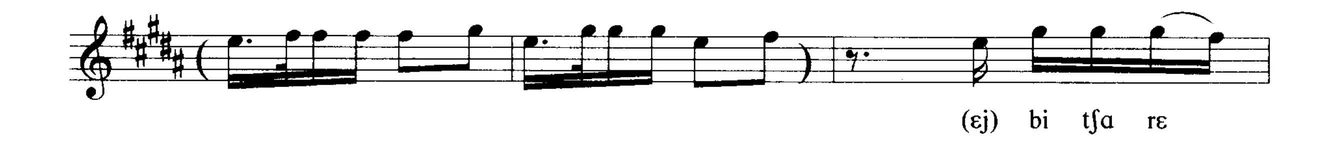

ɛq li hu ʃum din, (xoj) bi ga –
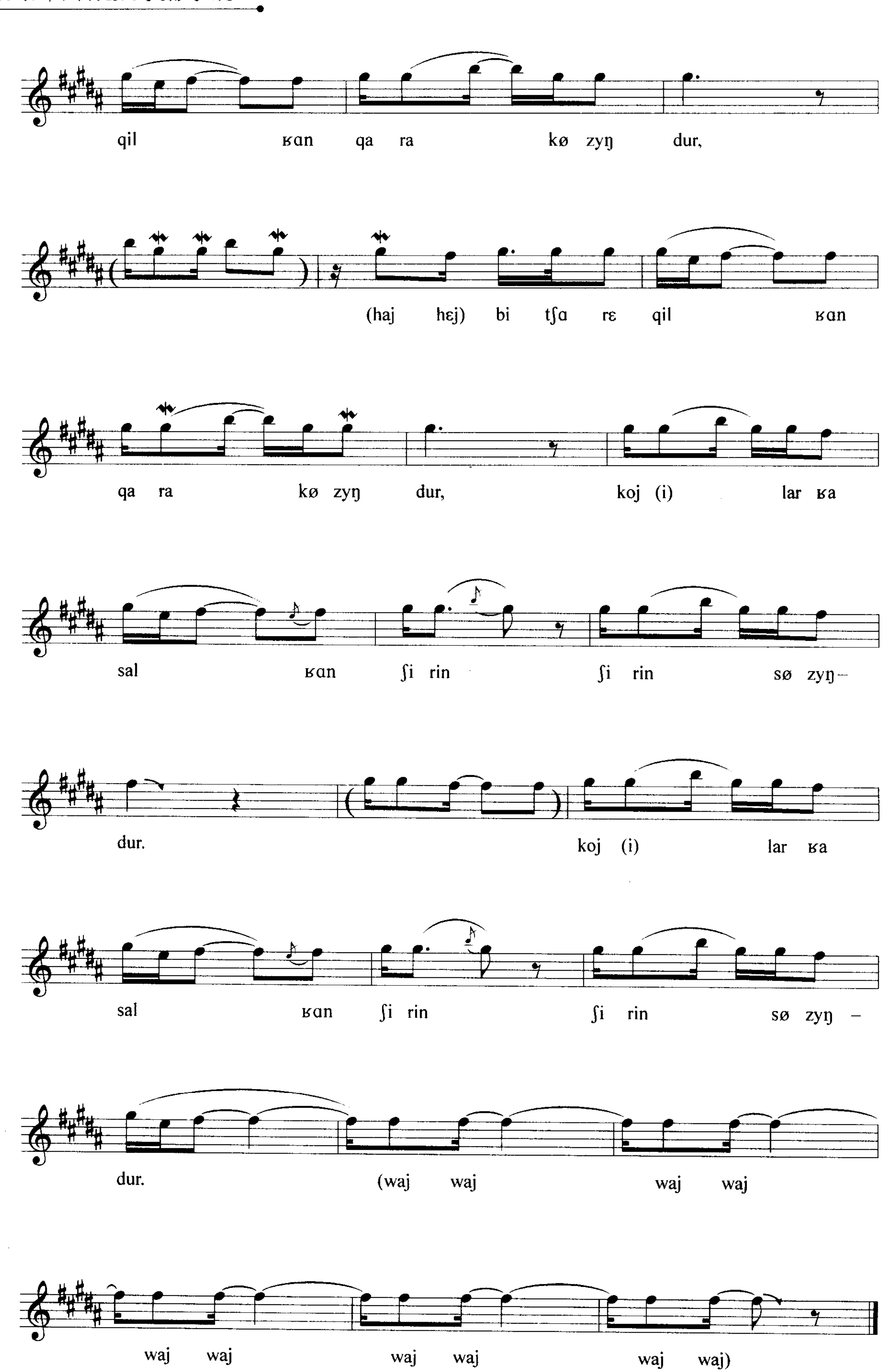

bi ga nɛ bol dum.


ɛq li hu ʃum din, (xoj) bi ga
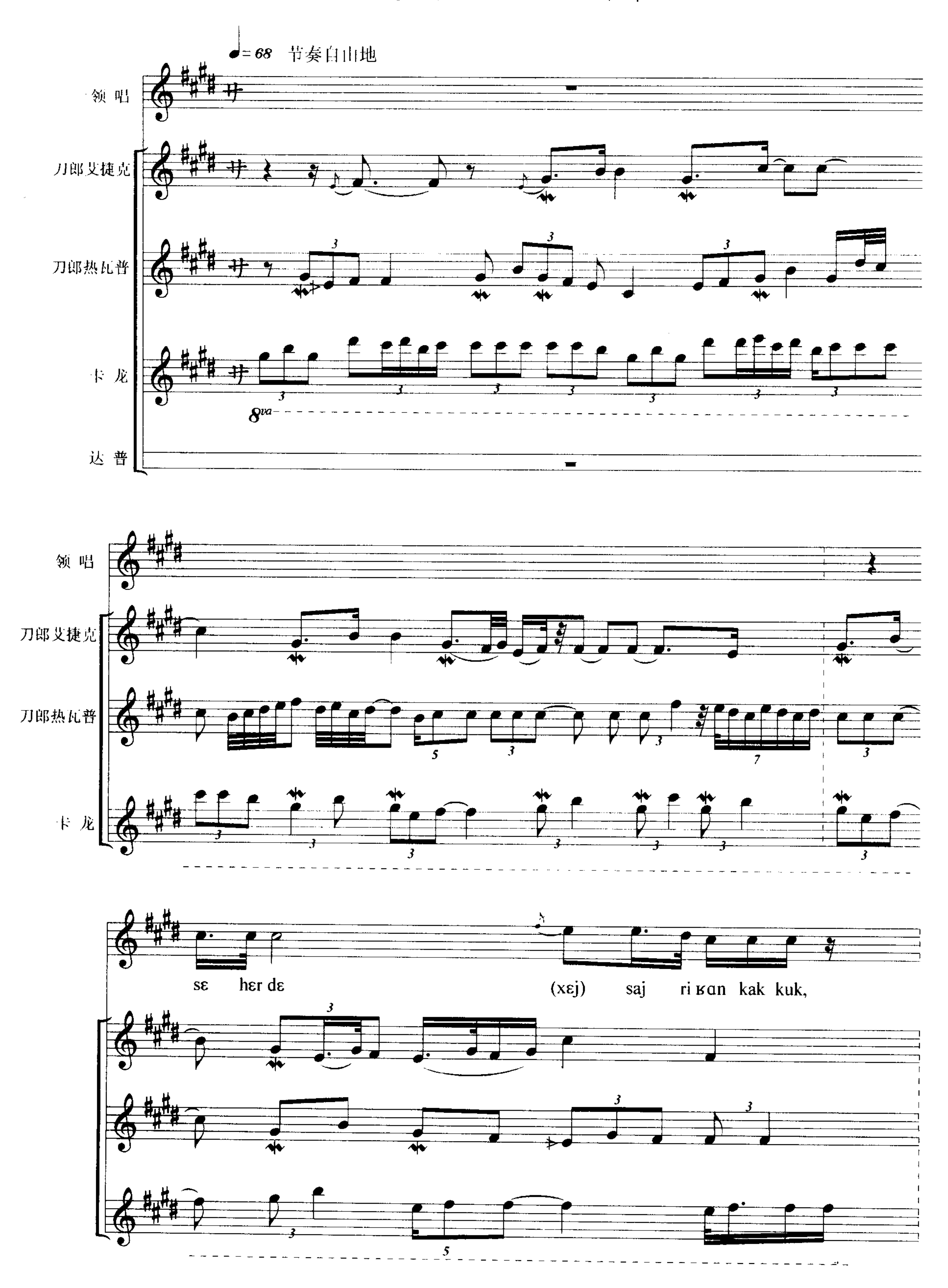

bi ga nɛ bol dum. (waj waj waj
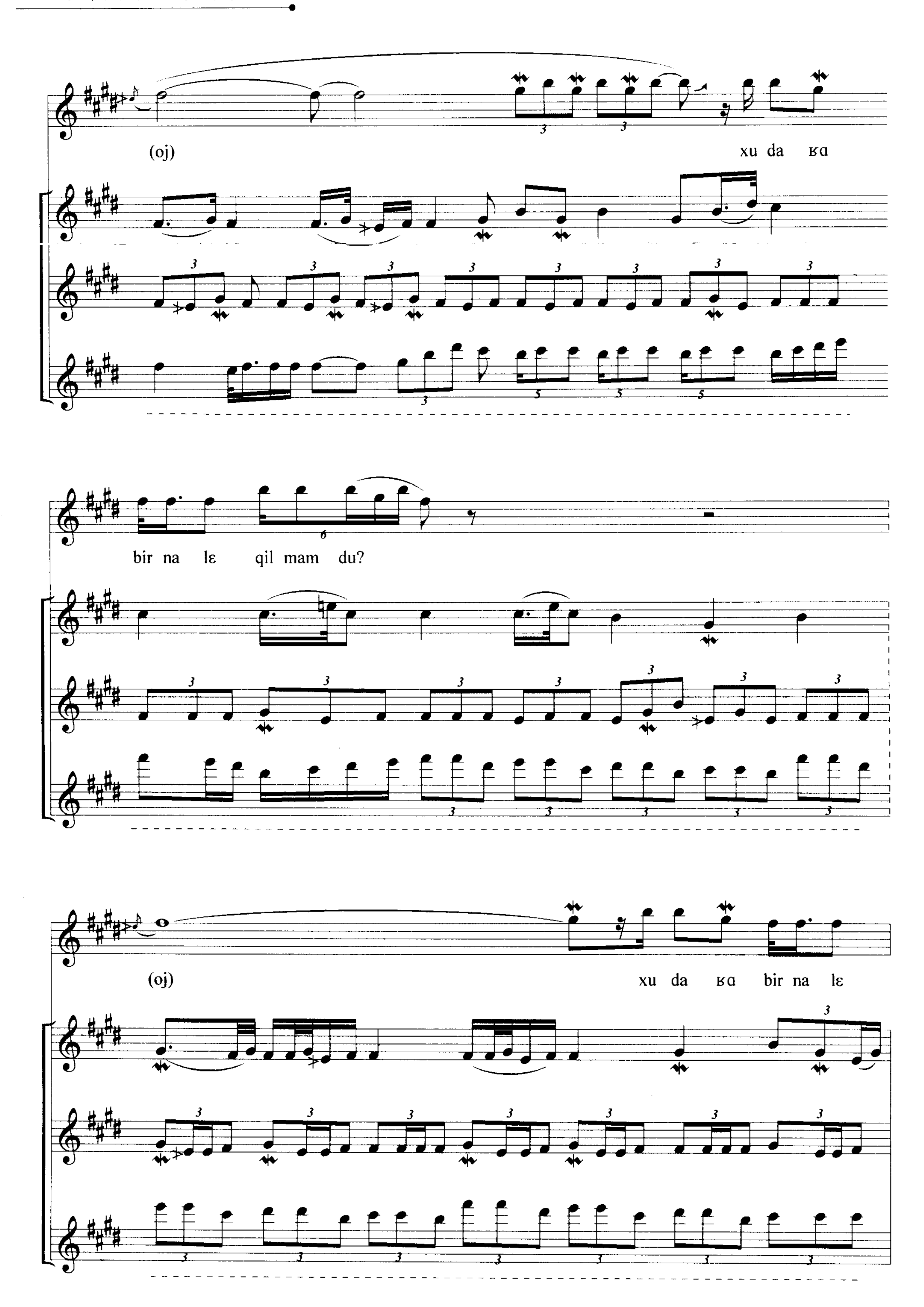

waj waj waj waj waj waj waj waj)
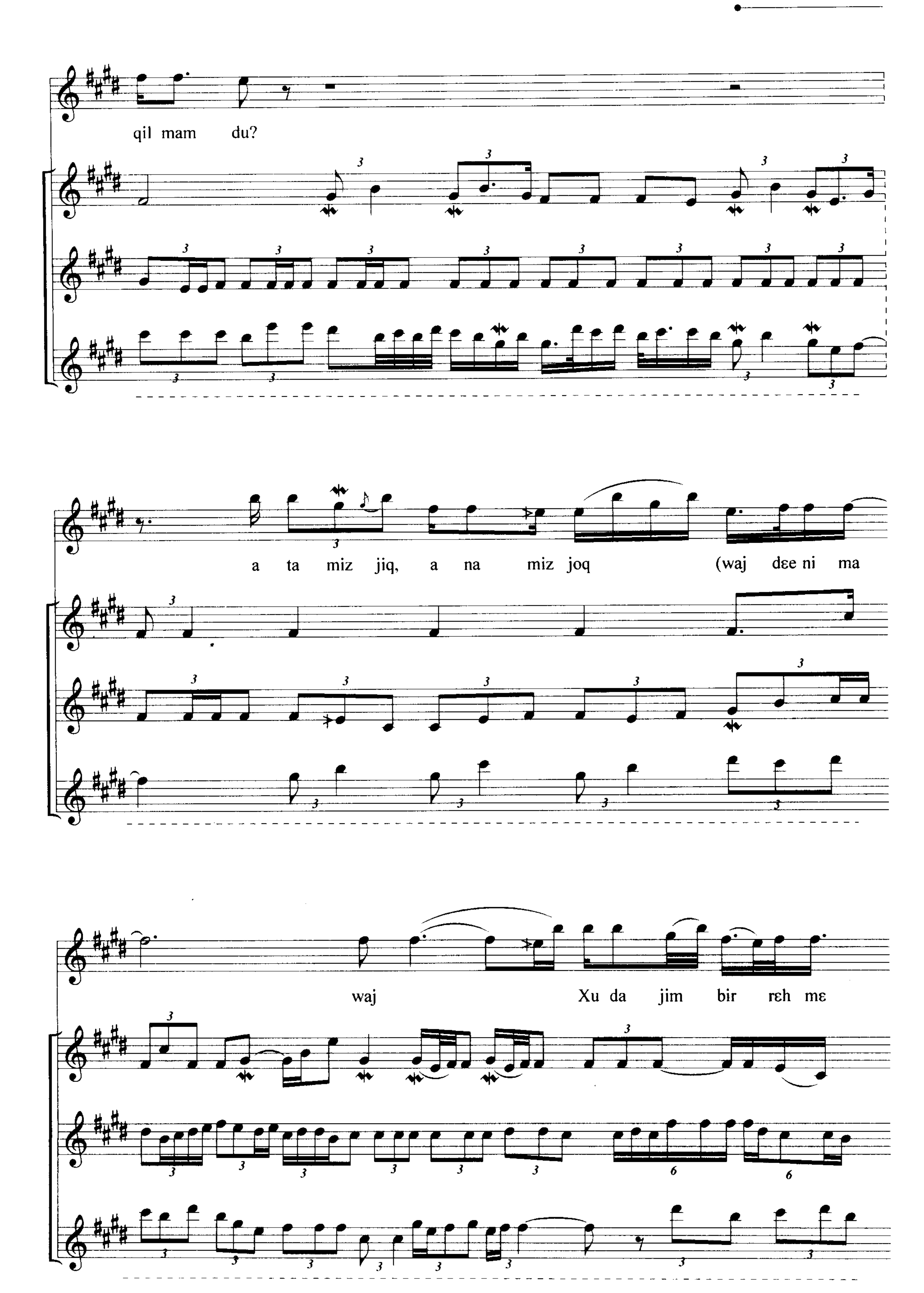

(ɛj) bi tʃɑ rɛ
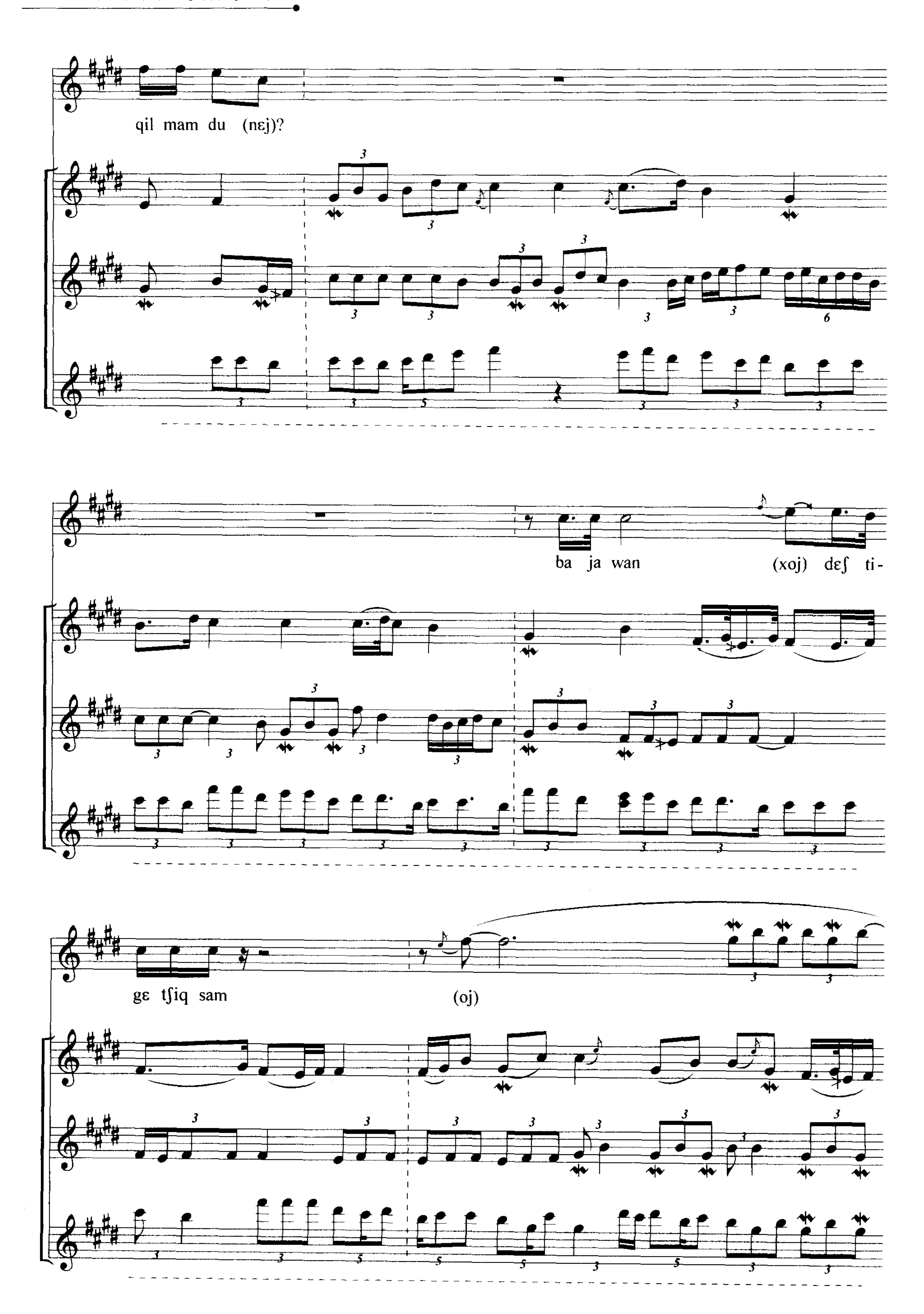

qil ʁan qa ra kø zyŋ dur,
(haj hɛj) bi tʃa rɛ qil ʁan
qa ra kø zyŋ dur, koj (i) lar ʁa
sal ʁan ʃi rin ʃi rin sø zyŋ–
dur. koj (i) lar ʁa
sal ʁan ʃi rin ʃi rin sø zyŋ –
dur. (waj waj waj waj
waj waj waj waj waj waj)

麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆
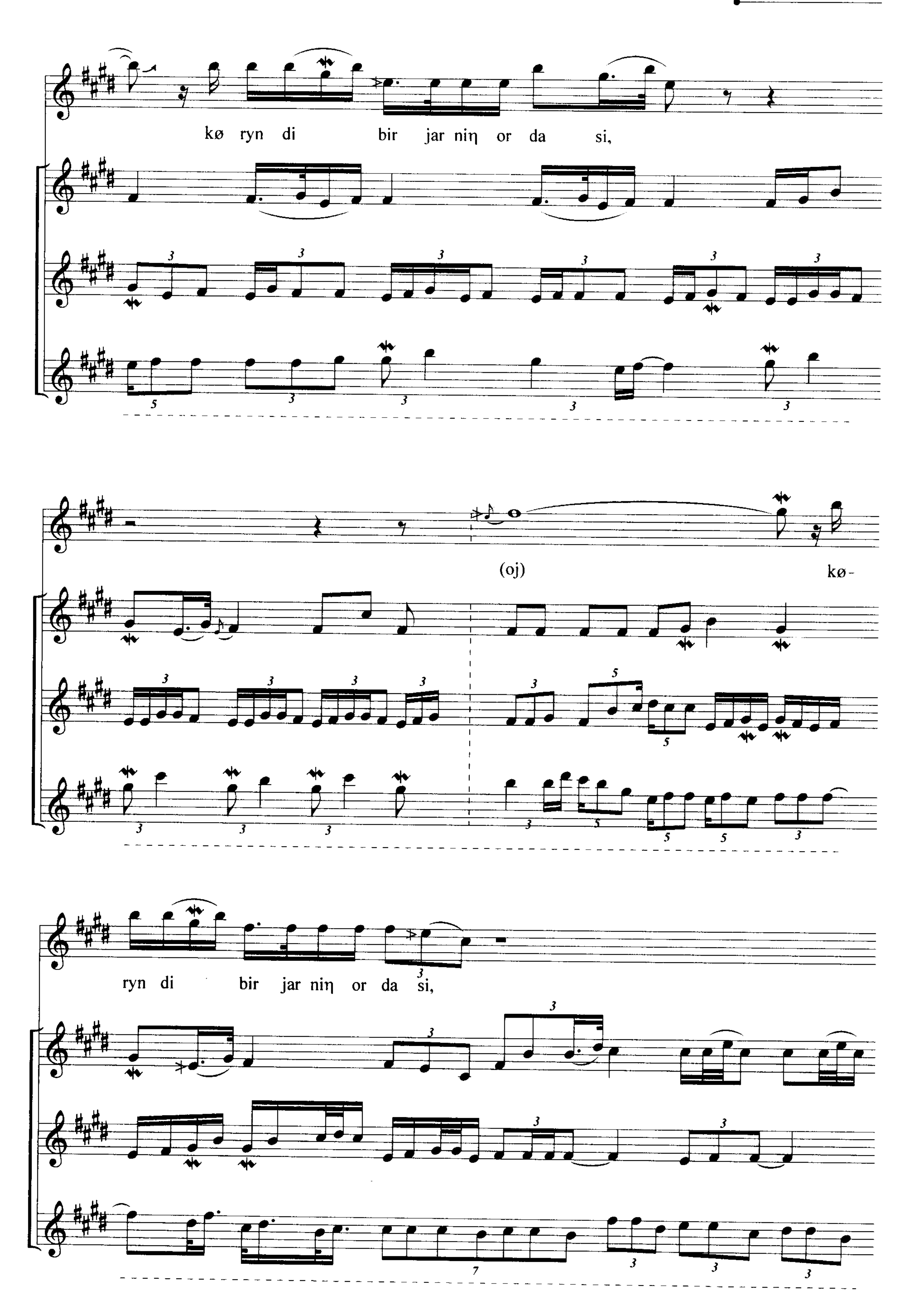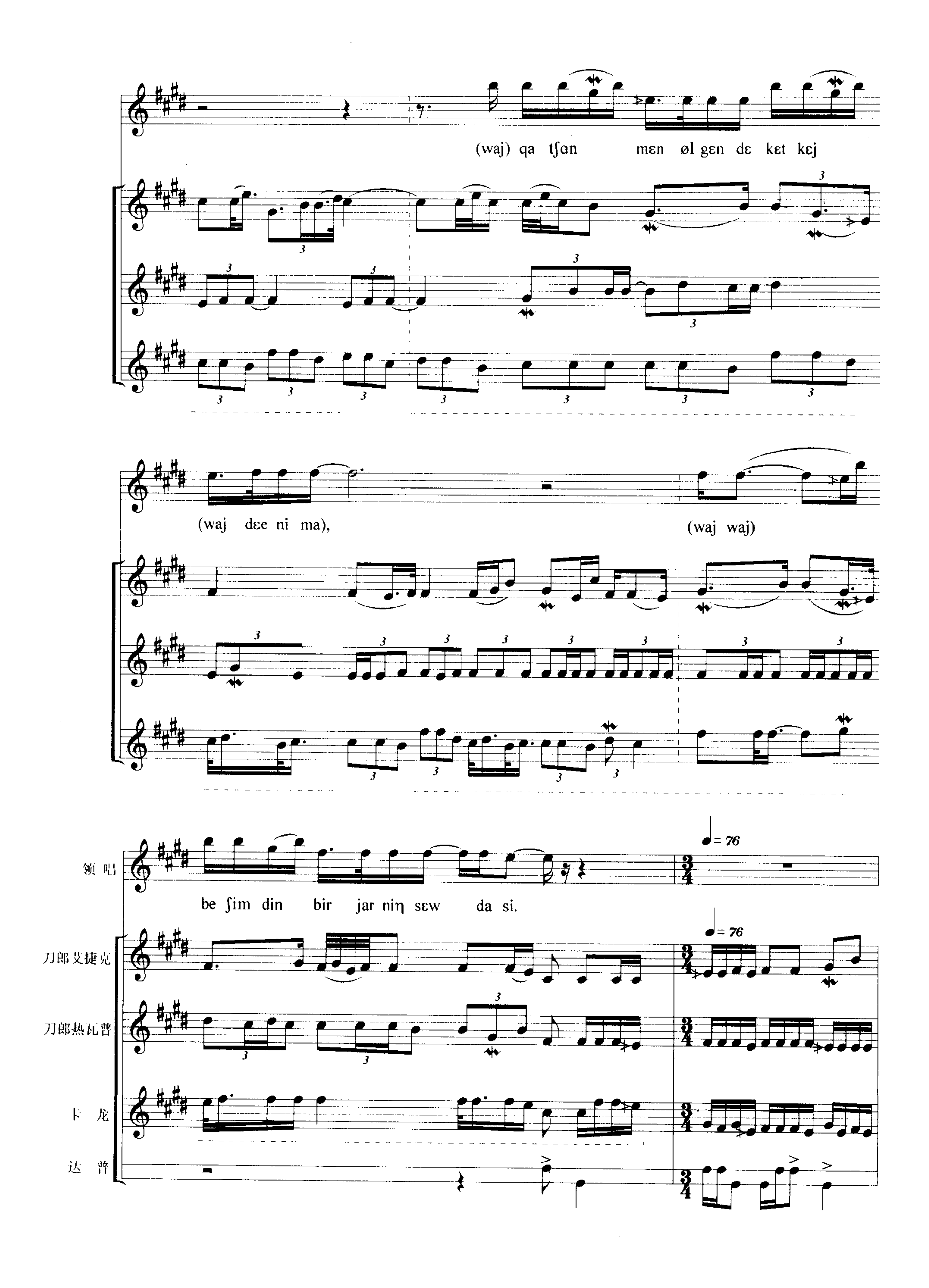



(oj)
xu da ʁɑ
bir na lɛ qil mam du?
(oj)
xu da ʁɑ bir na lɛ
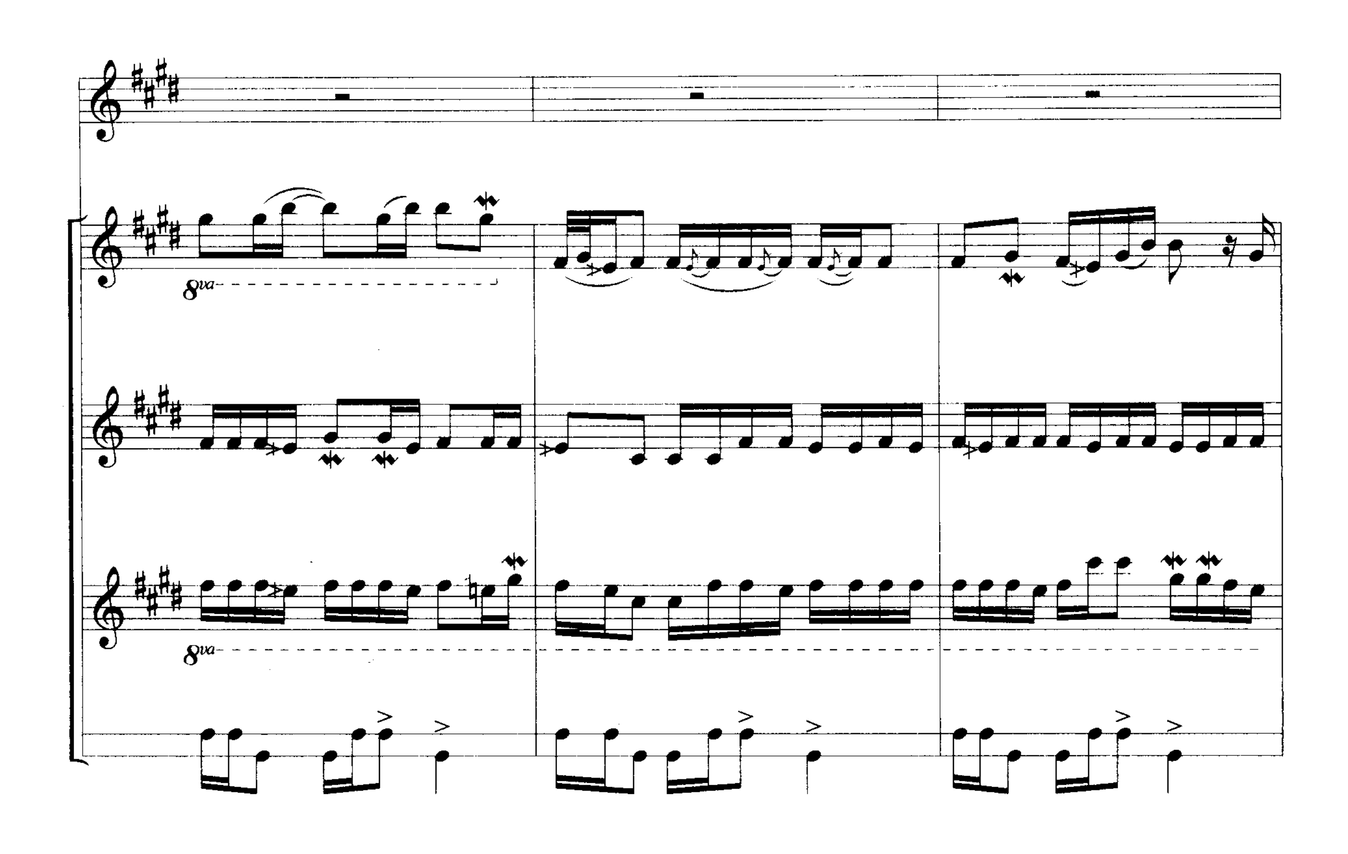

qil mam du?
a ta miz jiq, a na miz joq (waj dɛe ni ma
waj Xu da jim bir rɛh mɛ
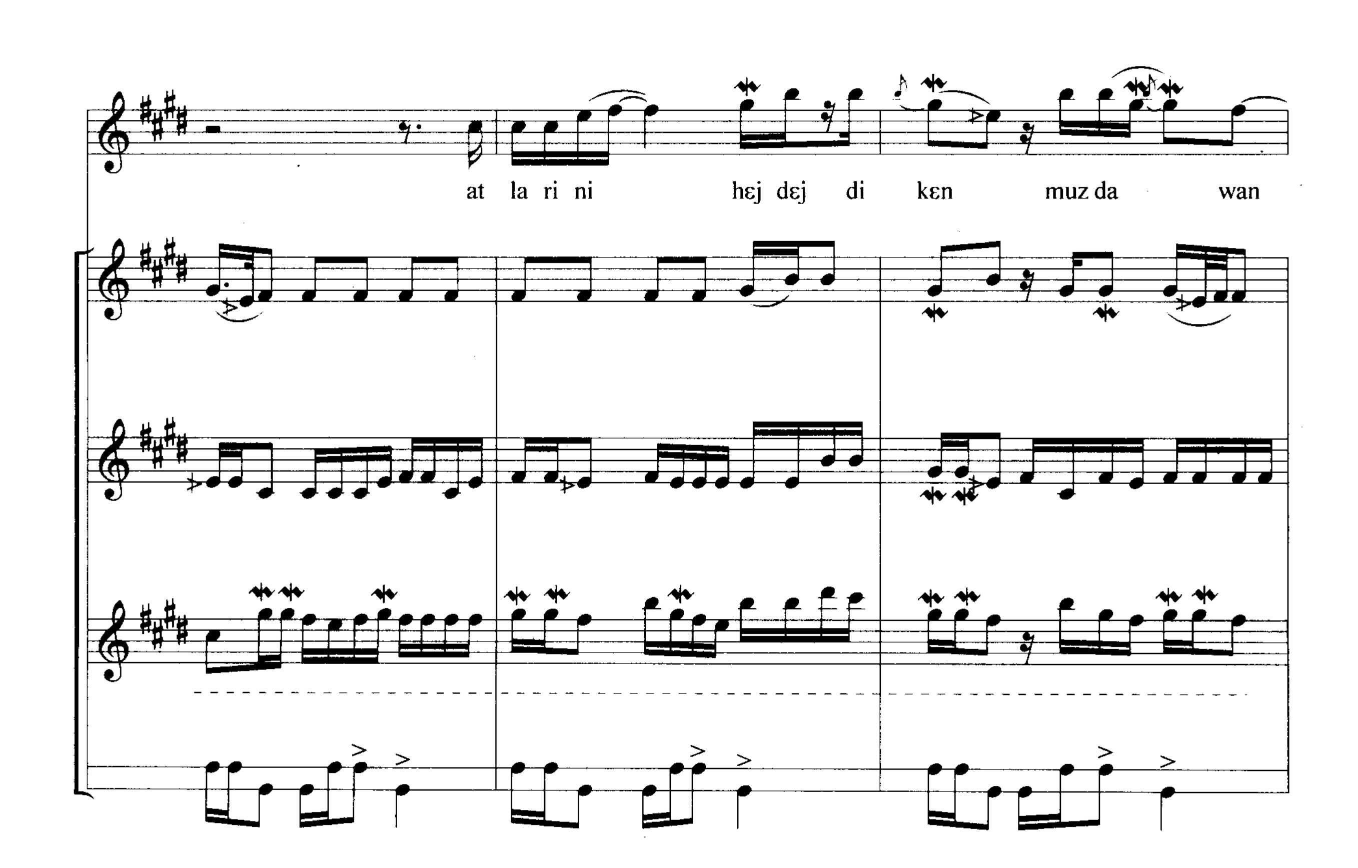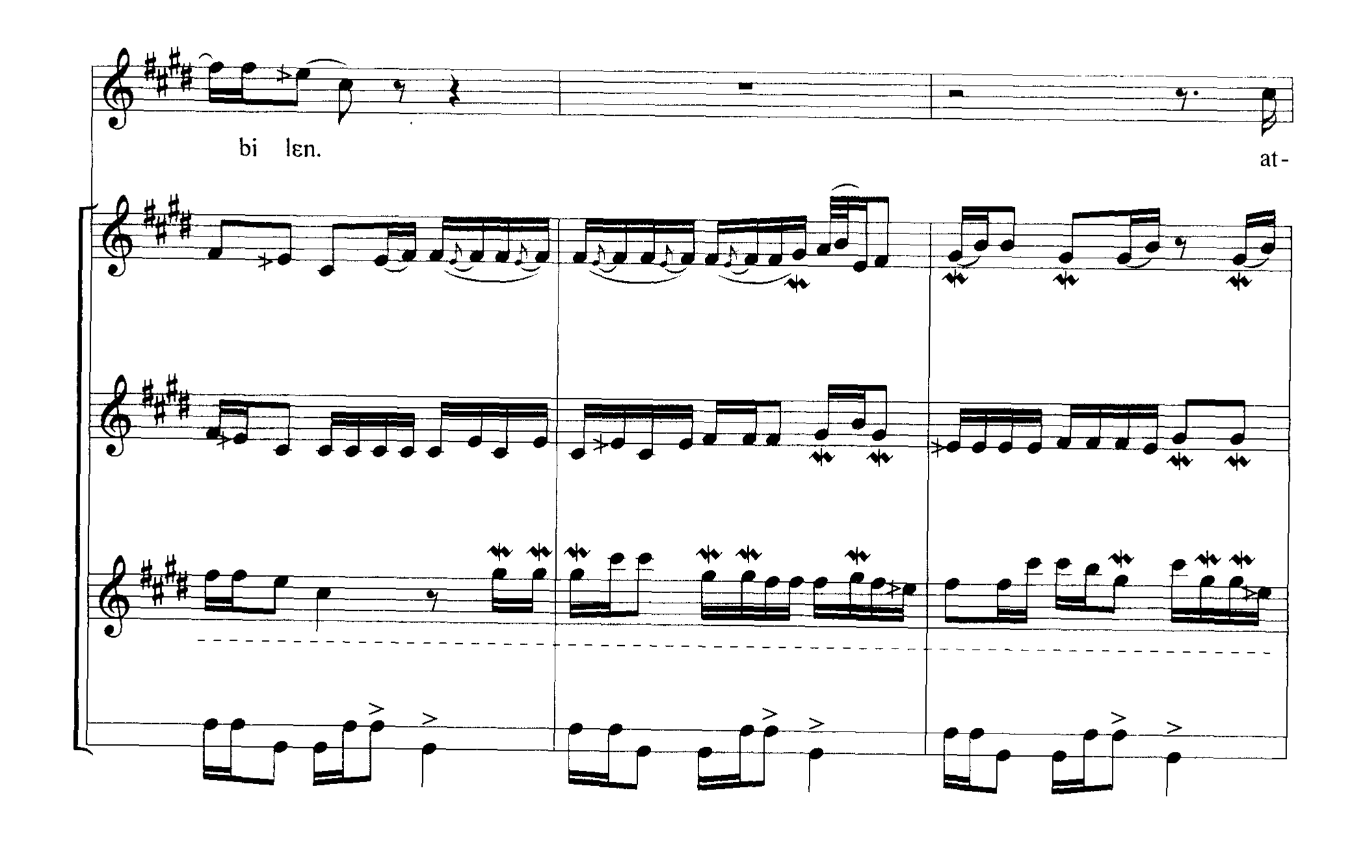


qil mam du (nɛj)?
ba ja wan (xoj) dɛʃ ti-
gɛ tʃiq sam (oj)
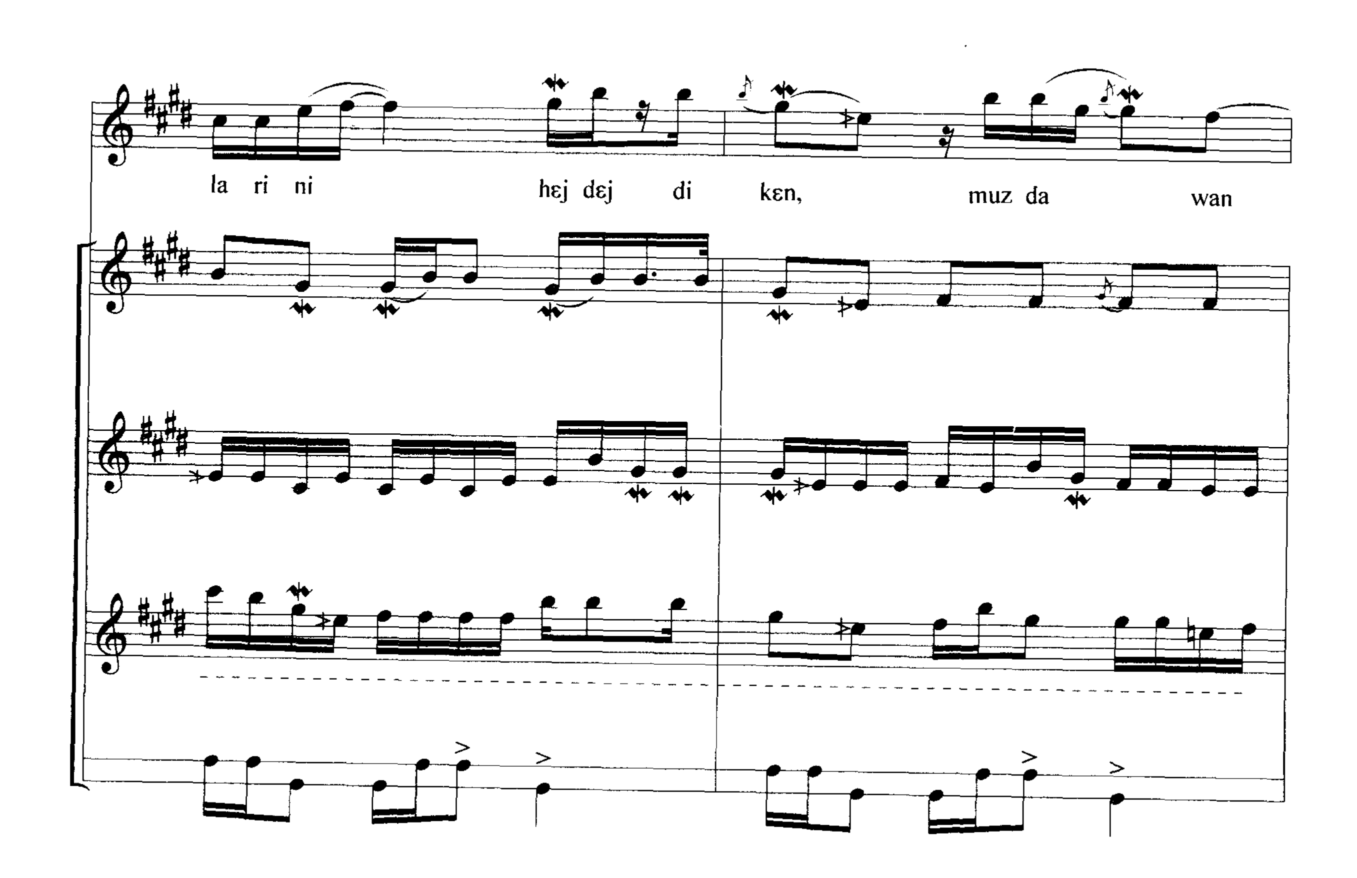

kø ryn di bir jar niŋ or da si,
(oj)
kø-
ryn di bir jar niŋ or da si,
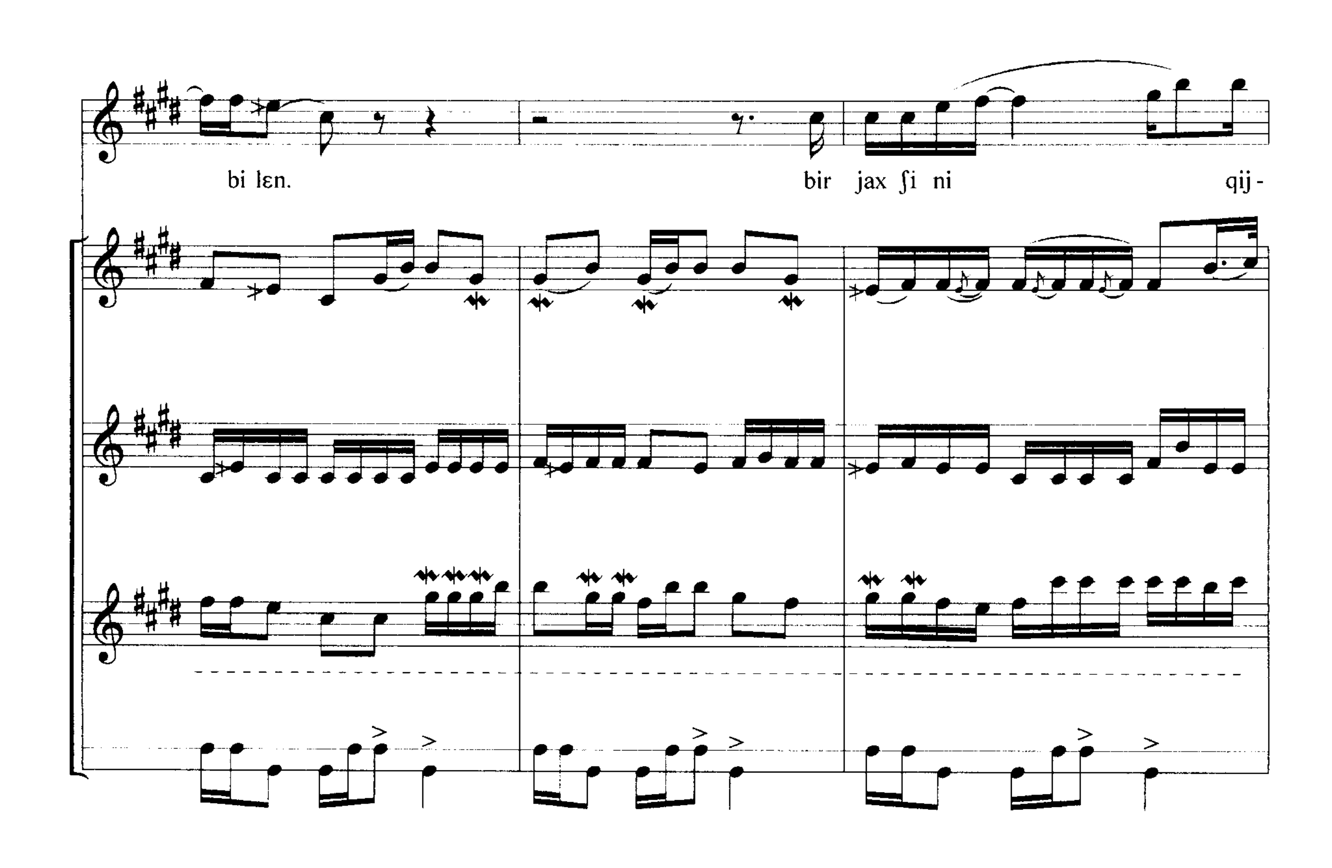

(waj) qa tʃɑn mɛn øl gɛn dɛ kɛt kɛj
(waj dɛe ni ma),
(waj waj)
领 唱
be ʃim din bir jar niŋ sɛw da si.
♩= 76
刀郎艾捷克
刀郎热瓦普
卡 龙
达 普
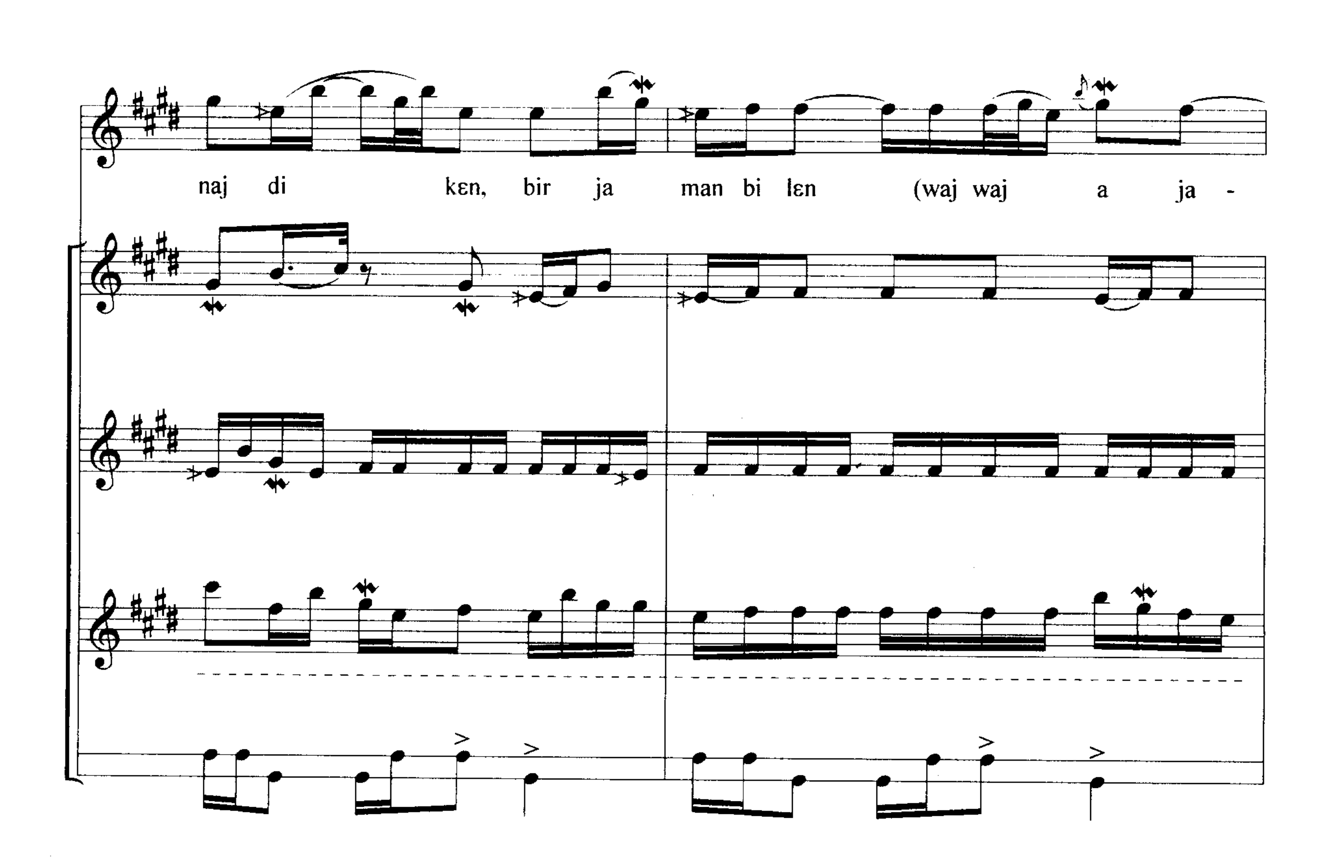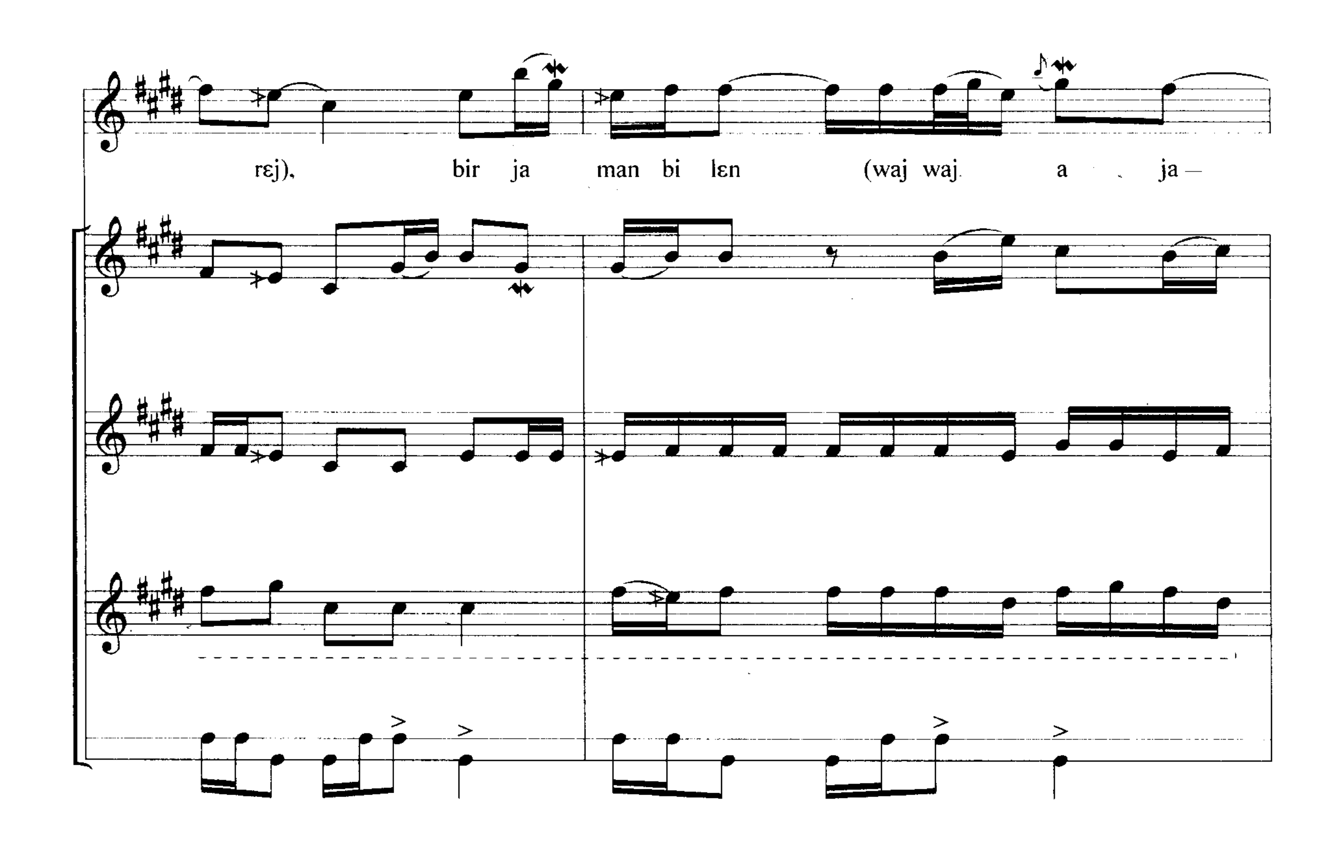



at la ri ni hɛj dɛj di kɛn muz da wan
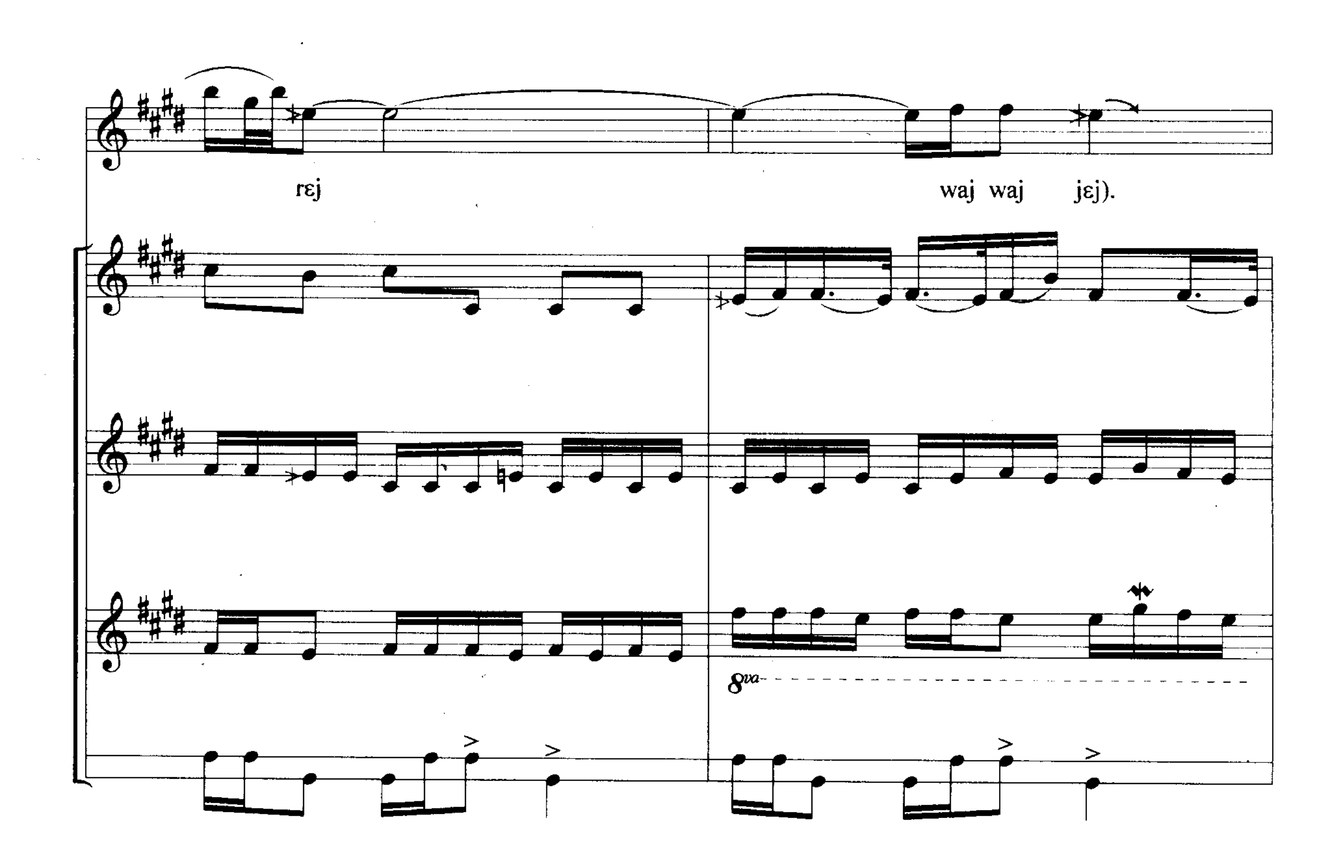

bi lɛn.
at-
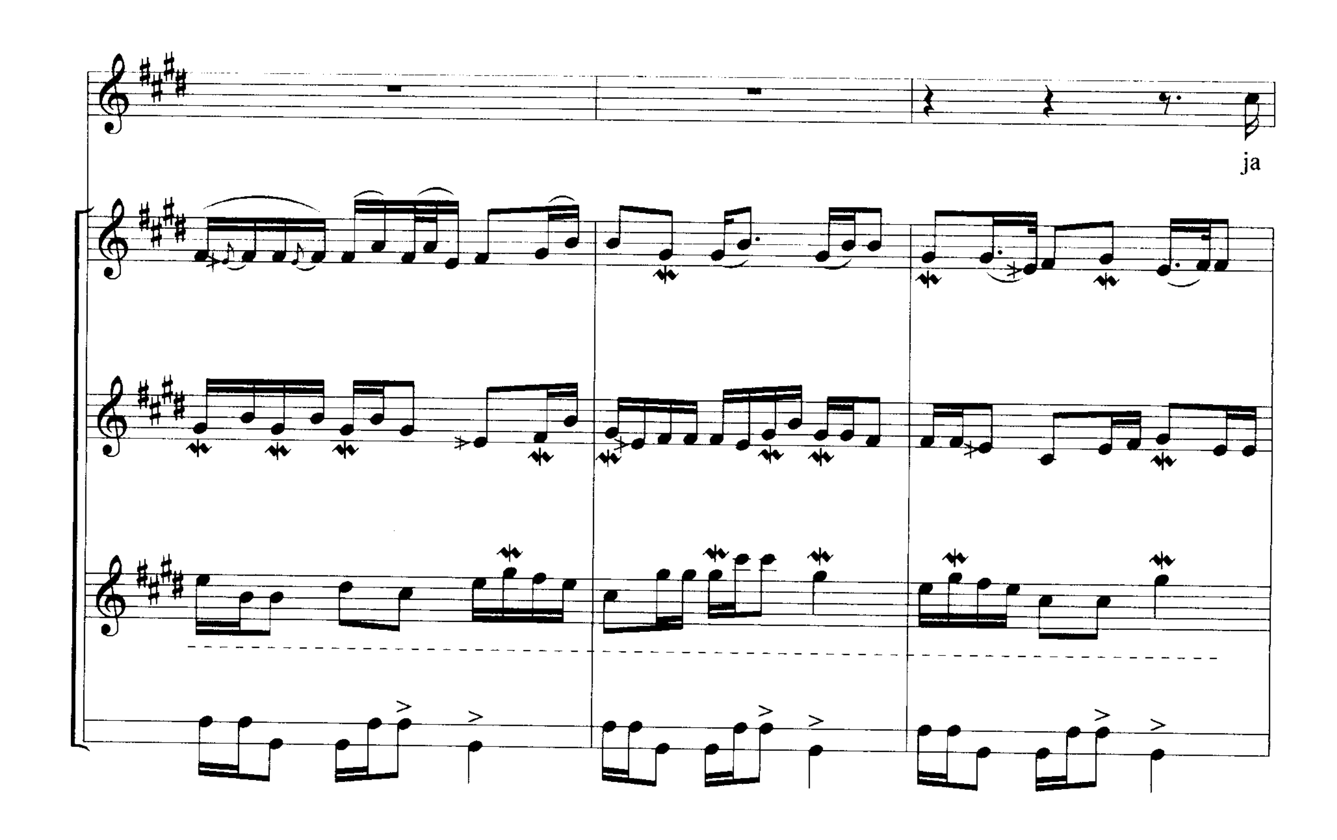

la ri ni
hɛj dɛj di kɛn,
muz da wan
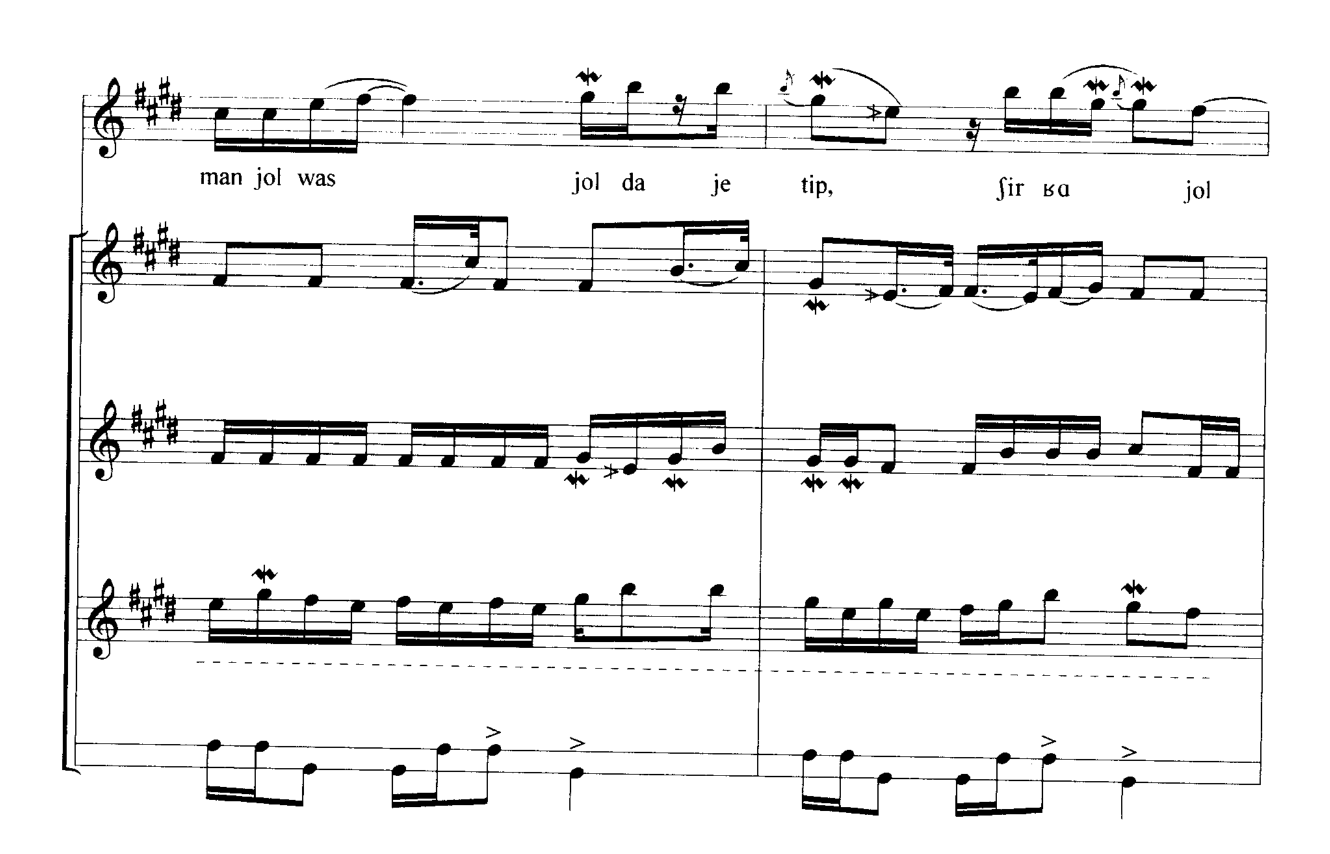

bi lɛn. bir jax ʃi ni qij -
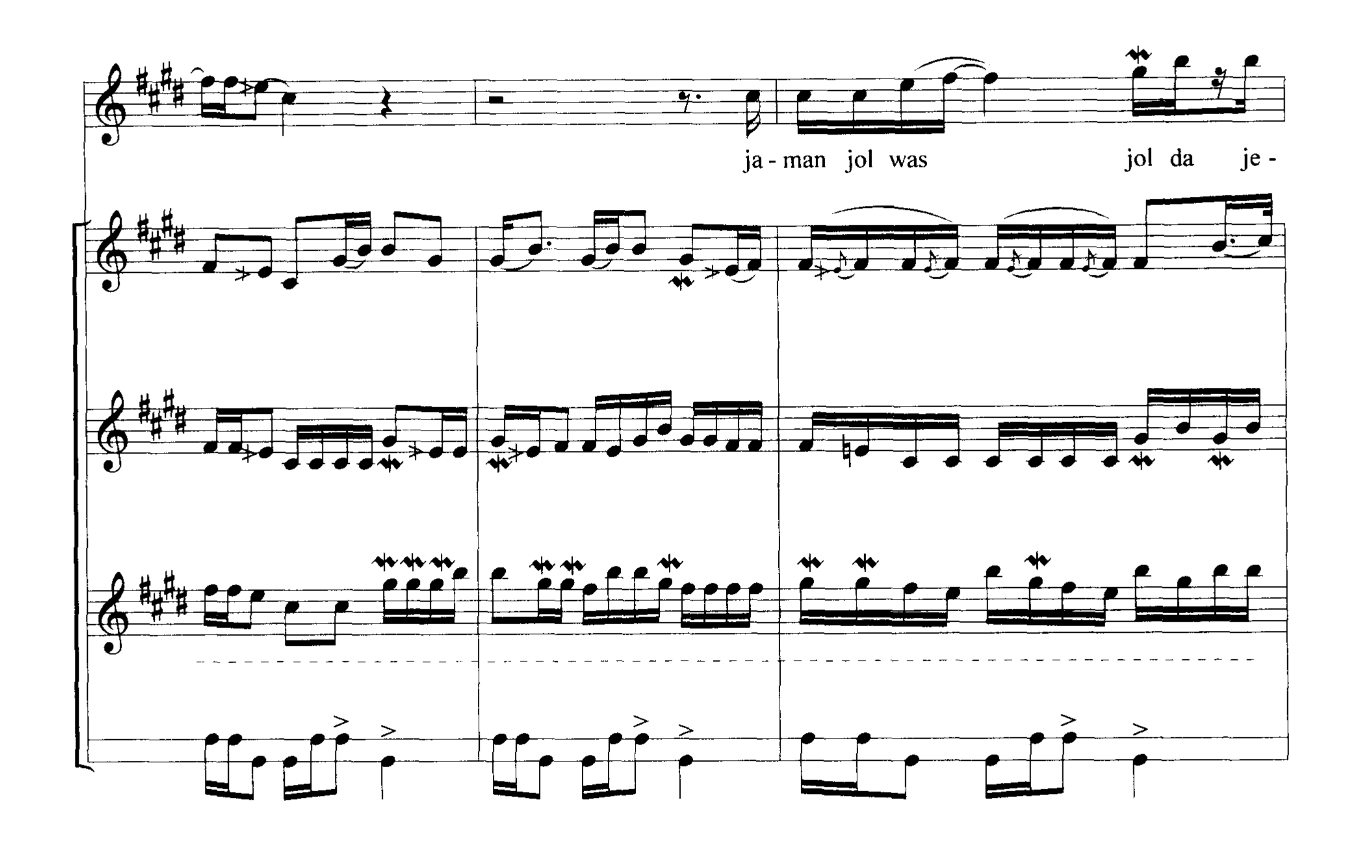

naj di kɛn, bir ja man bi lɛn (waj waj a ja -
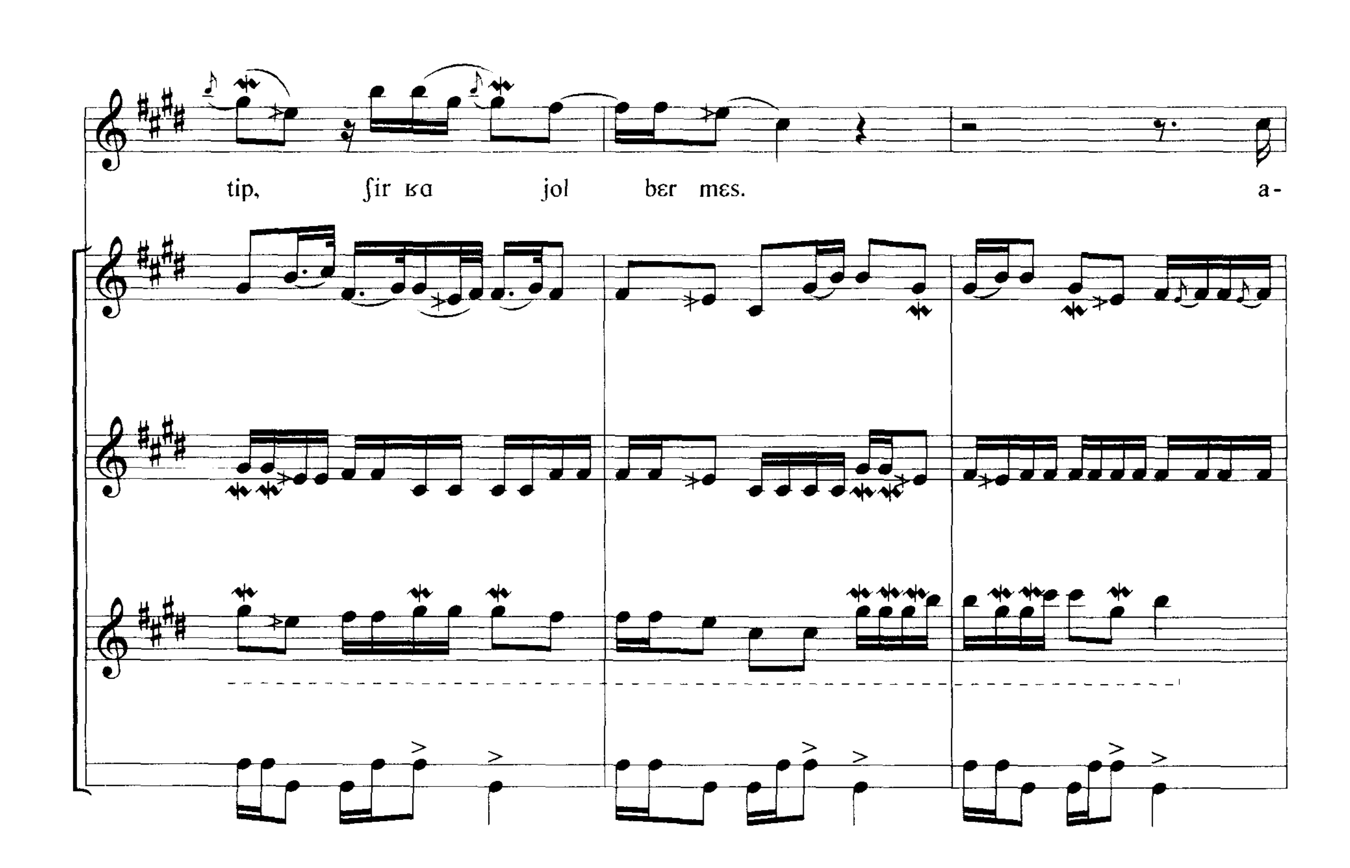

rɛj),
bir ja
man bi lɛn
(waj waj
a ja—
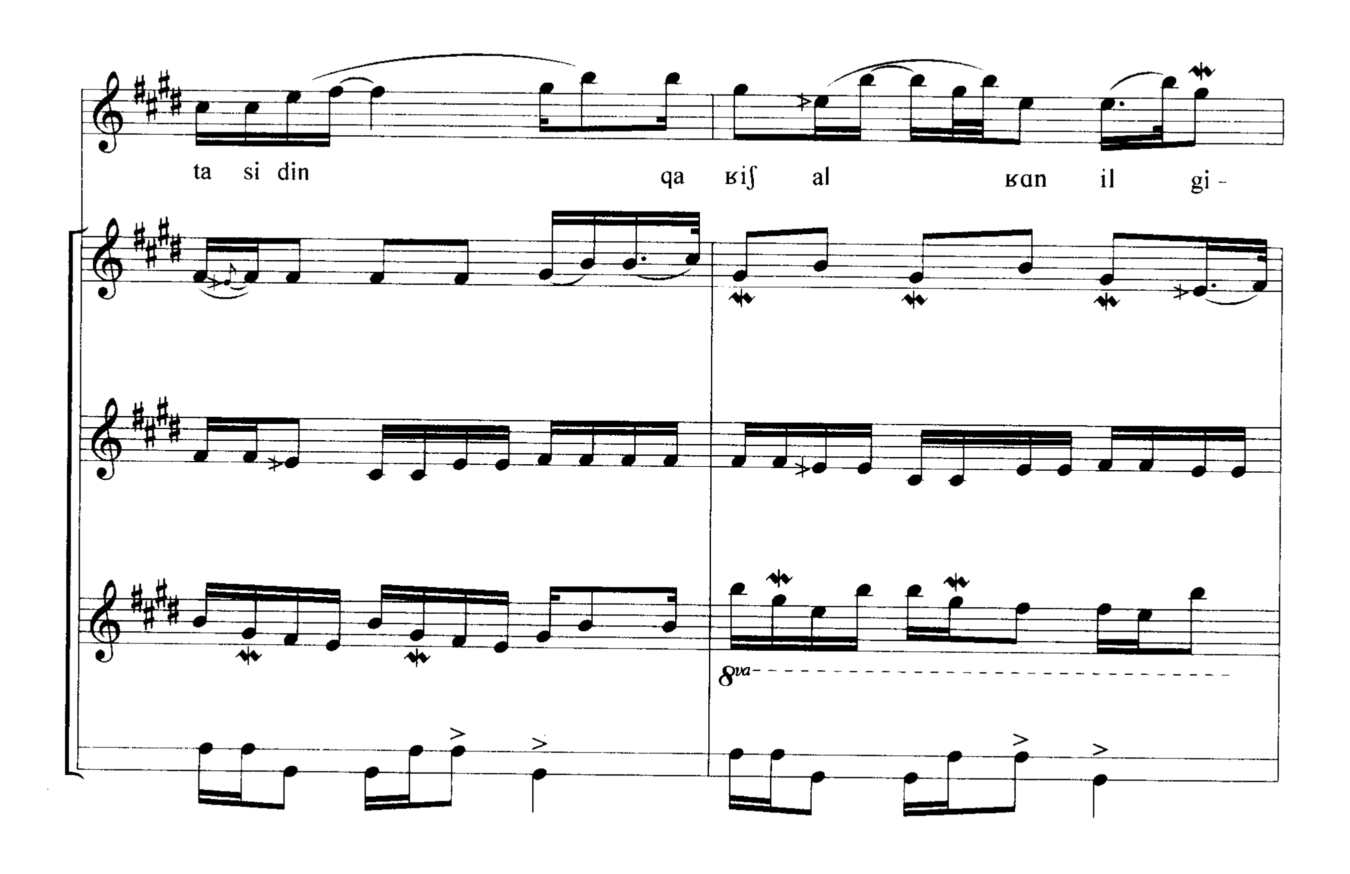

rɛj
waj waj
jɛj).
8va
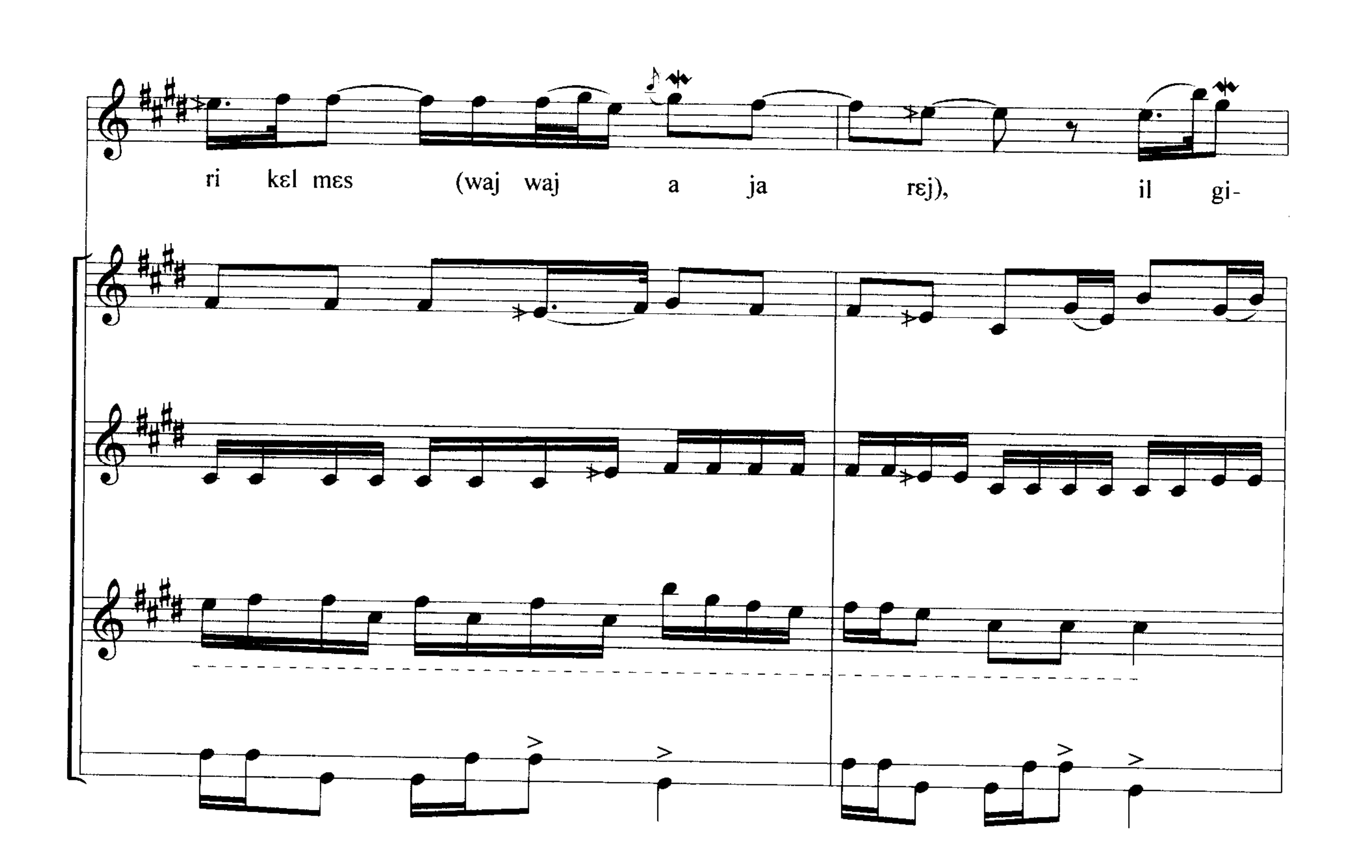

ja

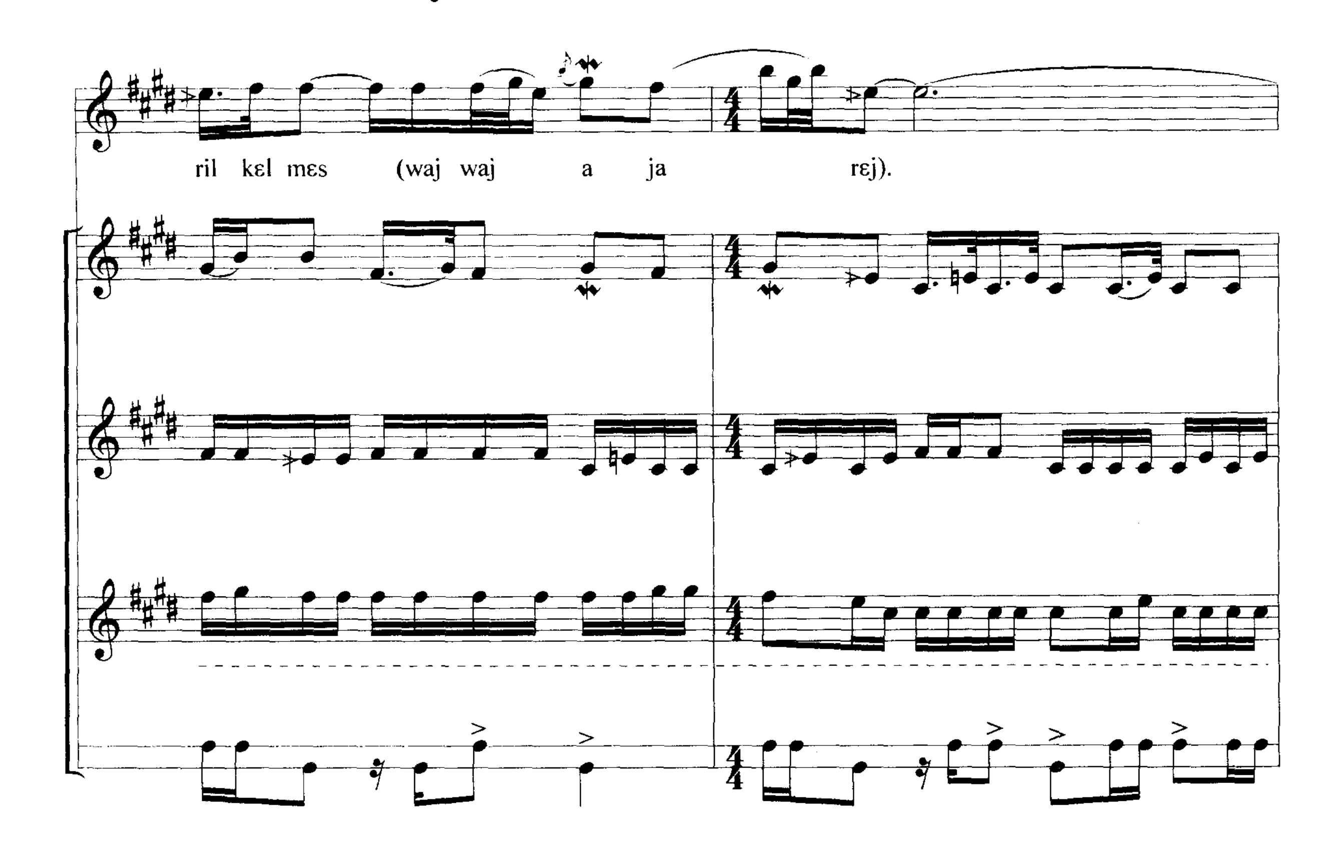

man jol was
jol da je tip,
ʃir ʁɑ jol
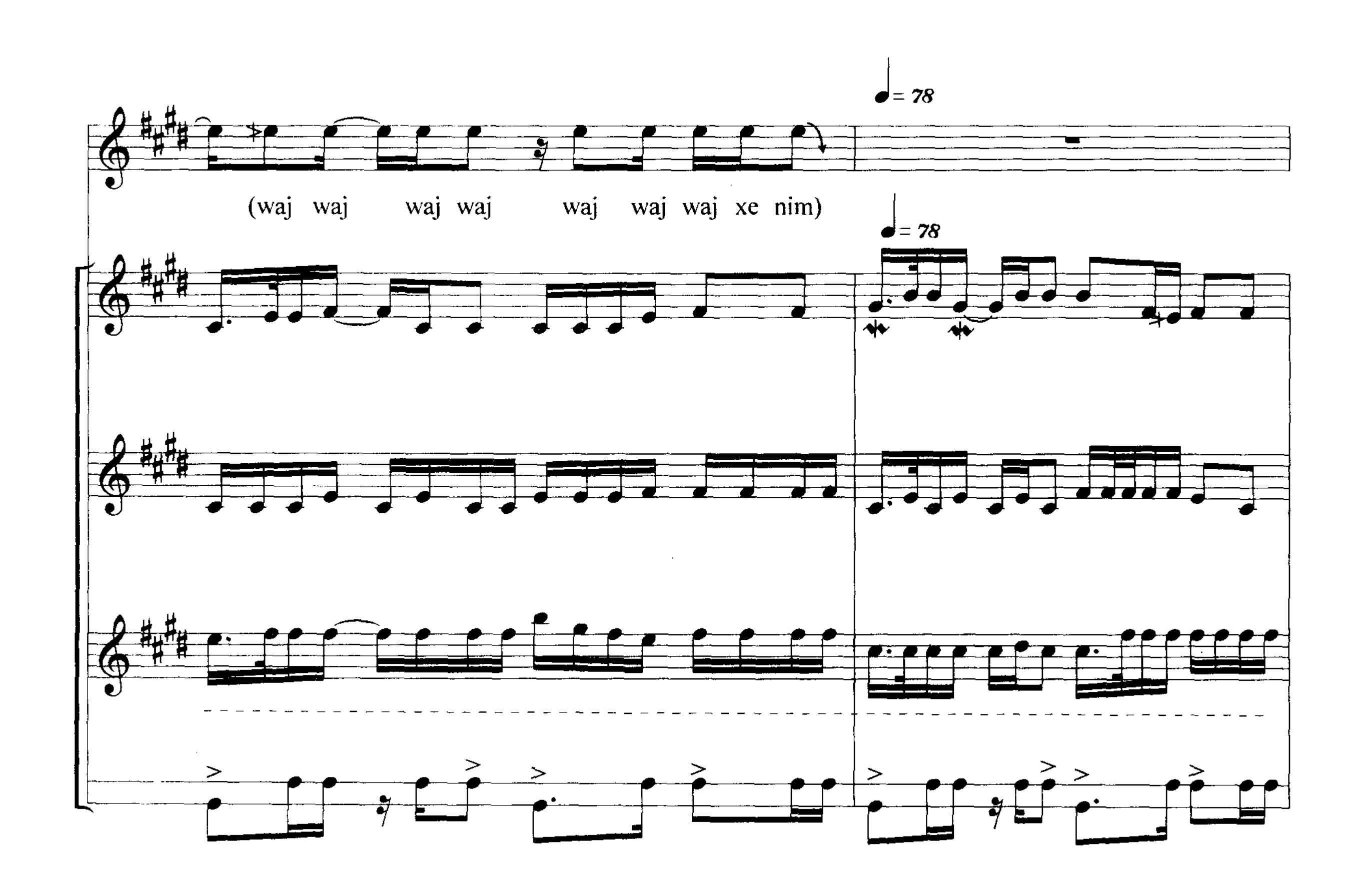

ja - man jol was
jol da je -
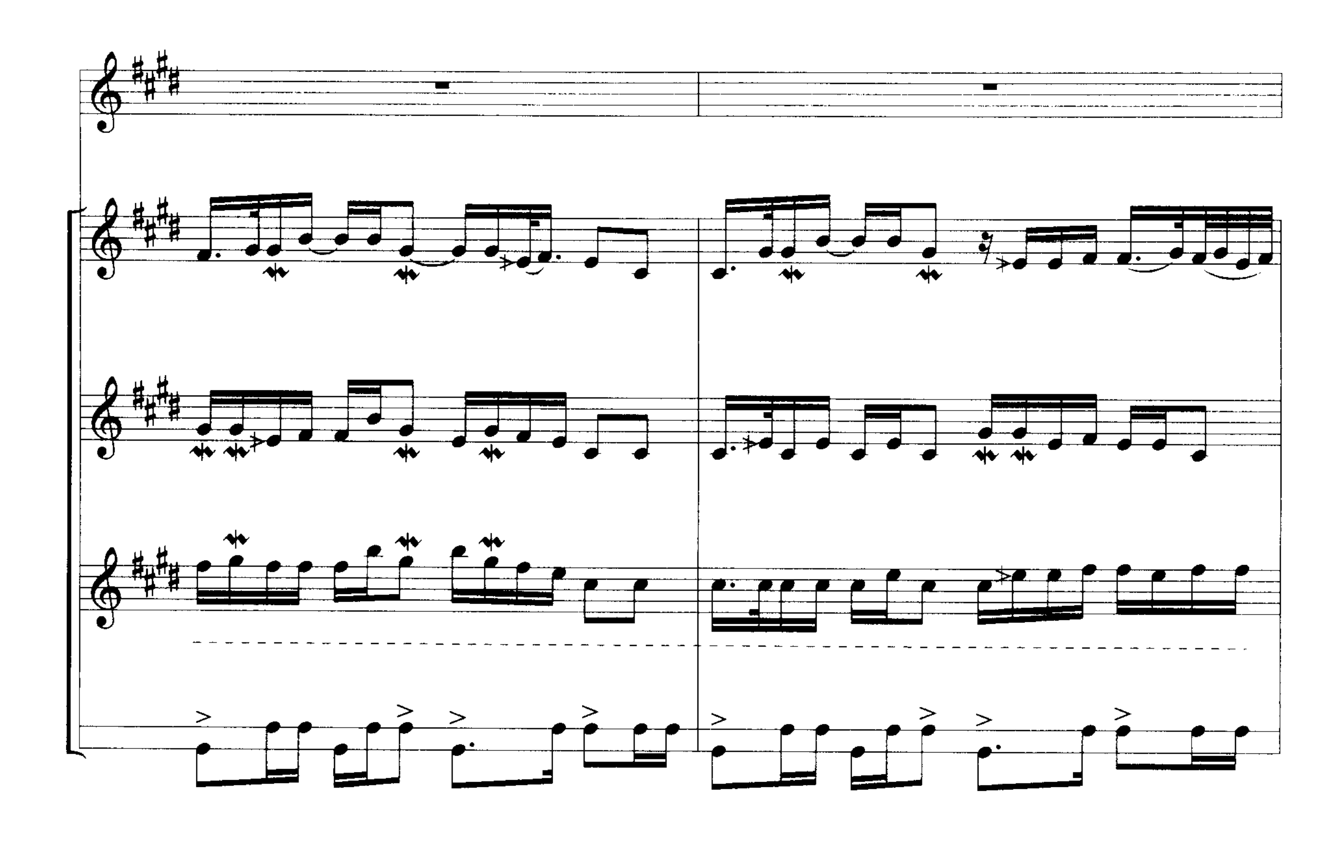

tip, ʃir ʁɑ jol bɛr mɛs.
a -
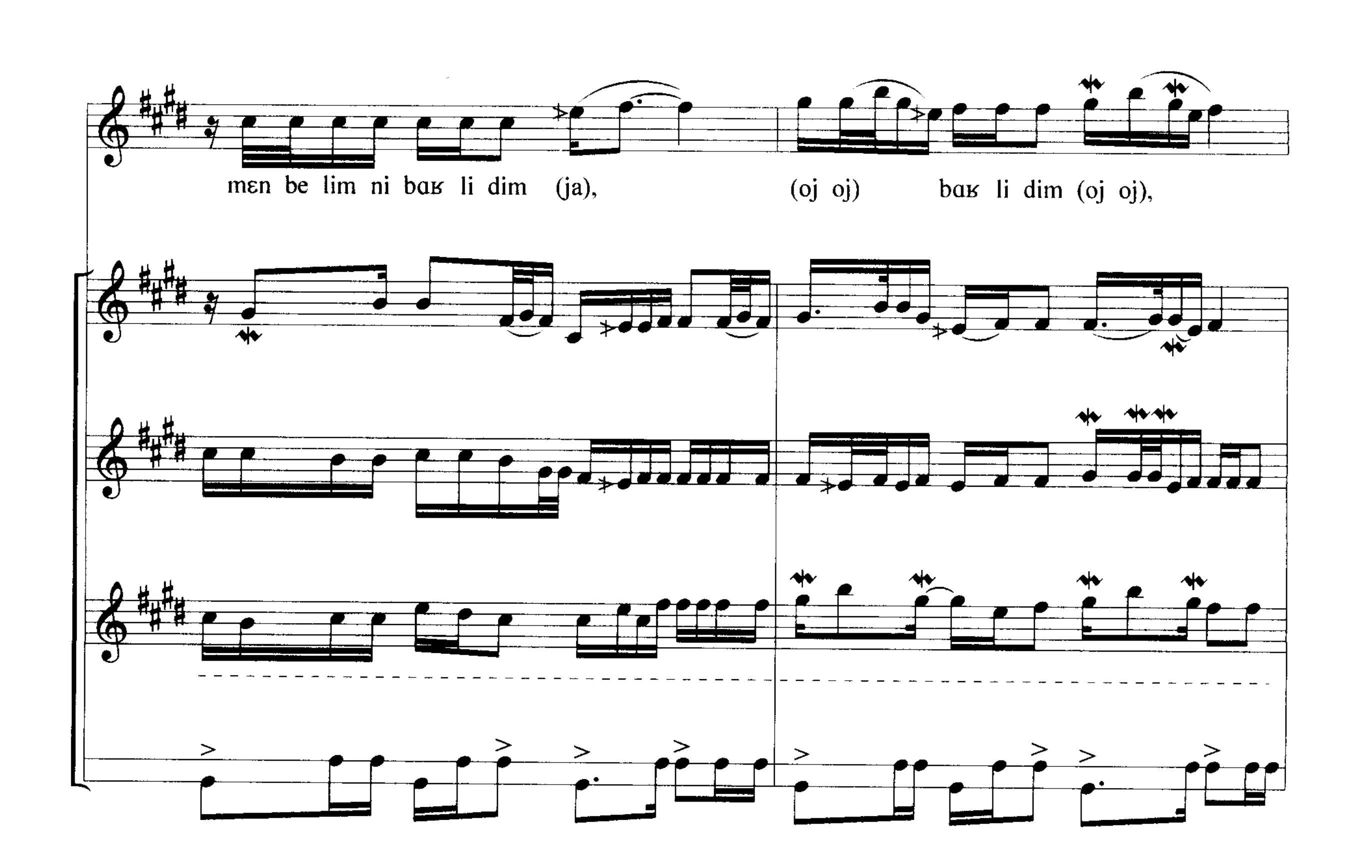

ta si din qa ʁiʃ al ʁɑn il gi-
8va
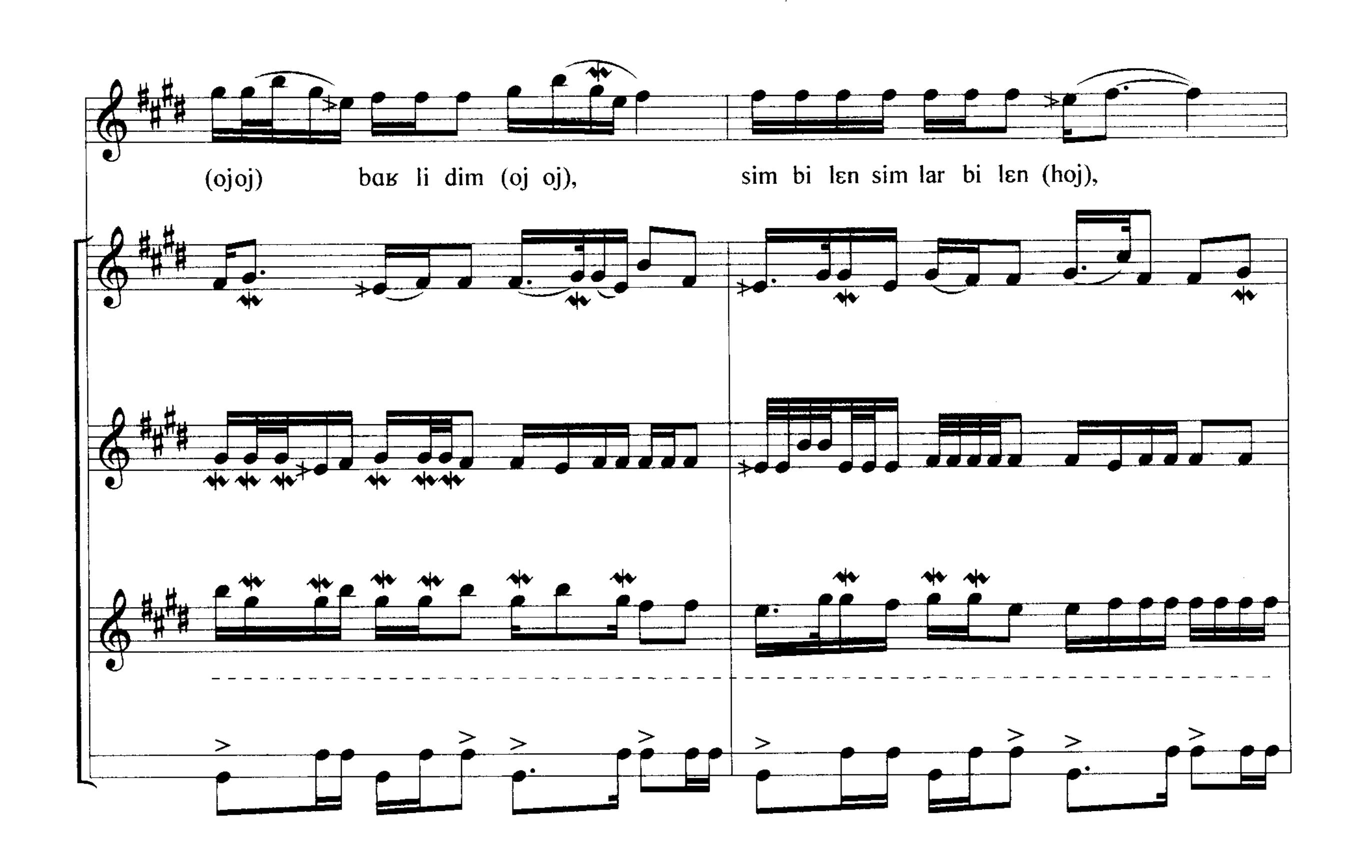

ri kɛl mɛs (waj waj a ja rɛj), il gi-
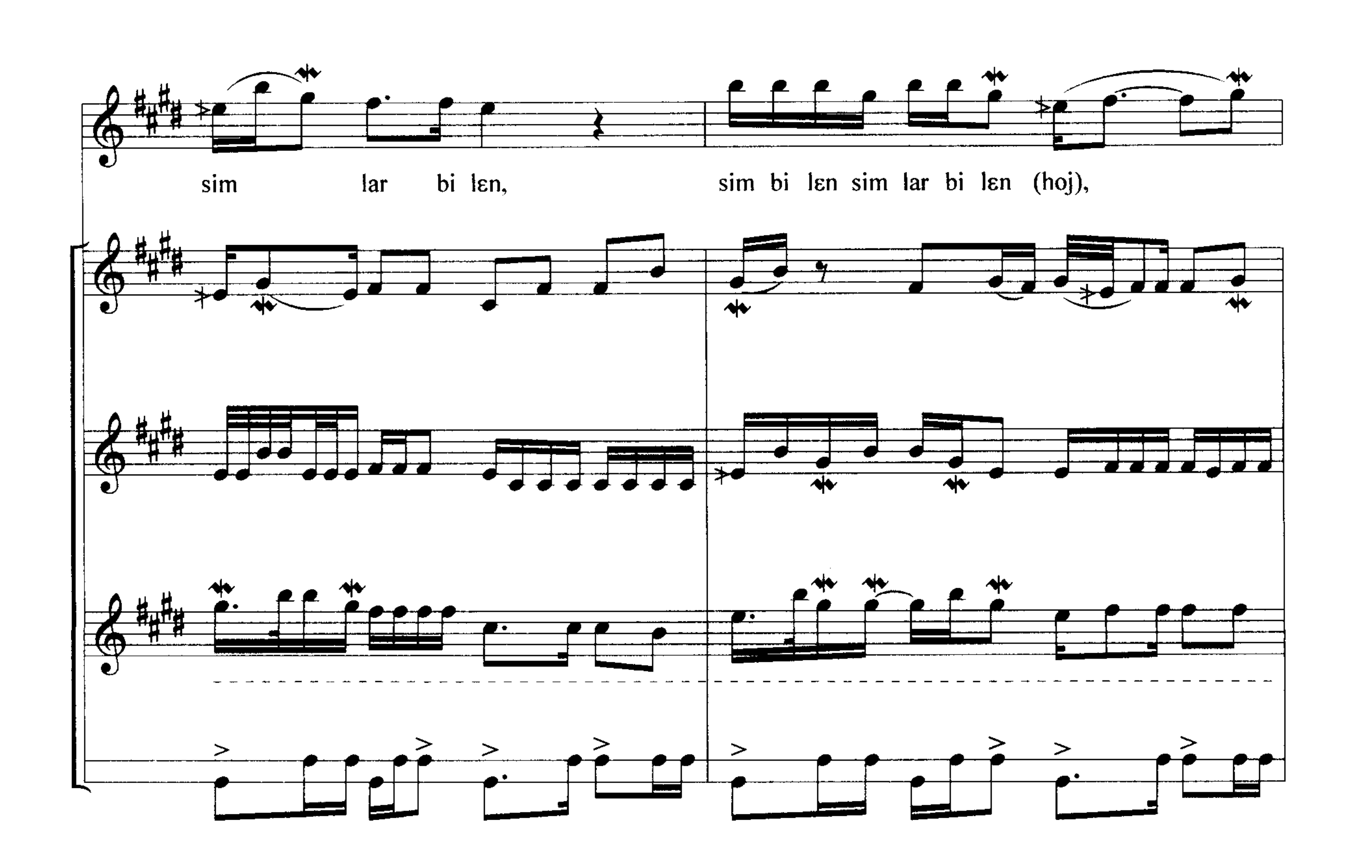

4/4
ril kɛl mɛs (waj waj a ja rɛj).
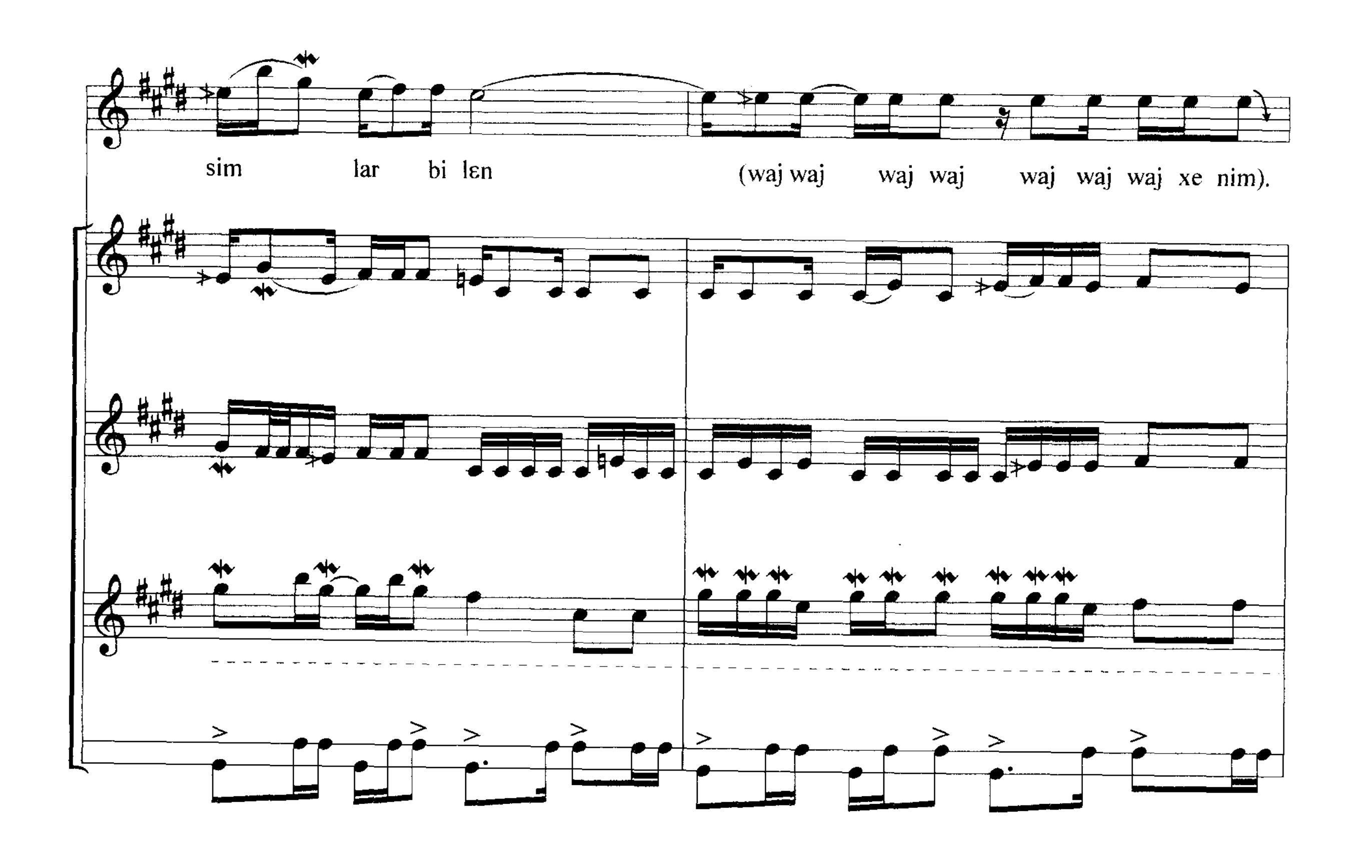

♩= 78
(waj waj waj waj waj waj waj xe nim)
♩= 78
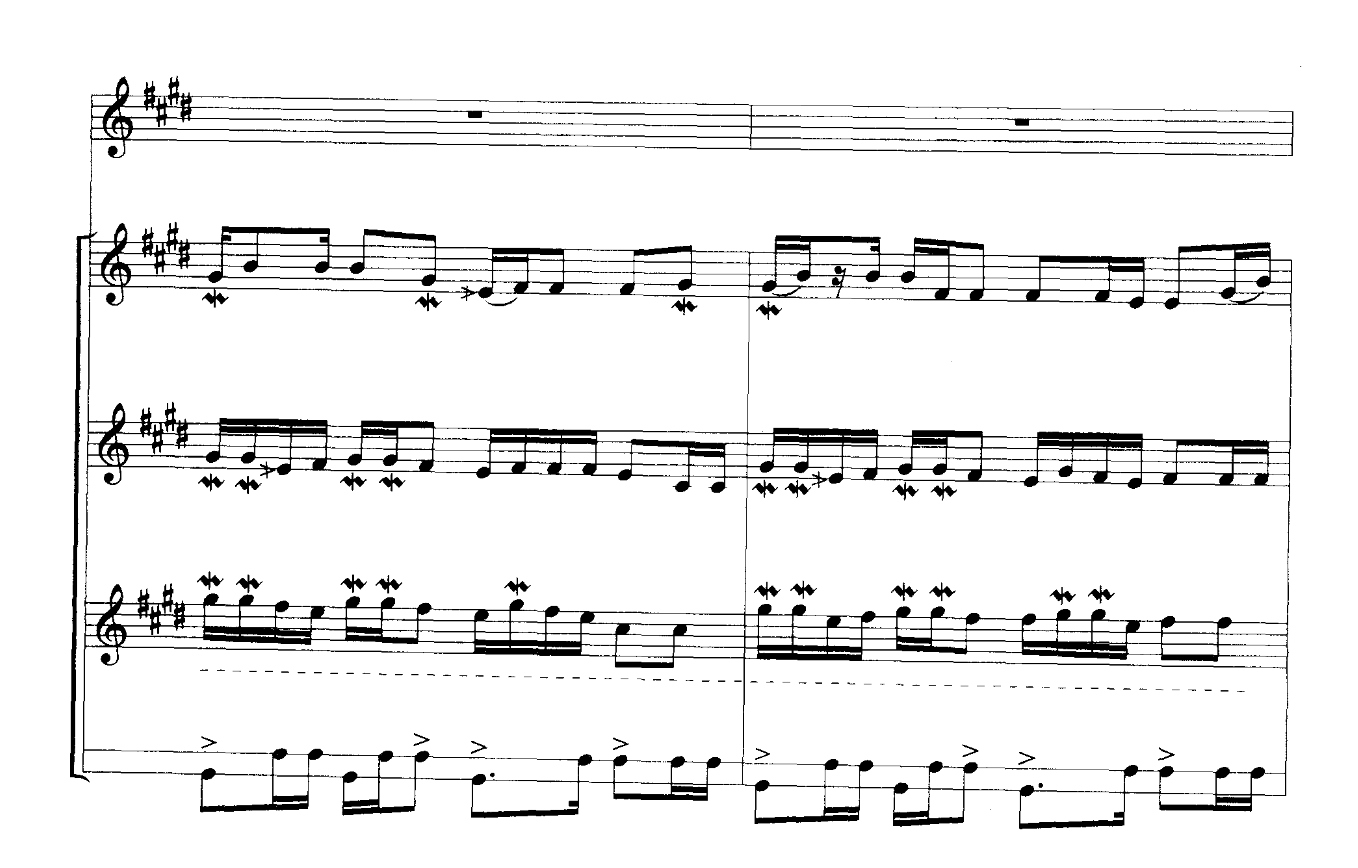


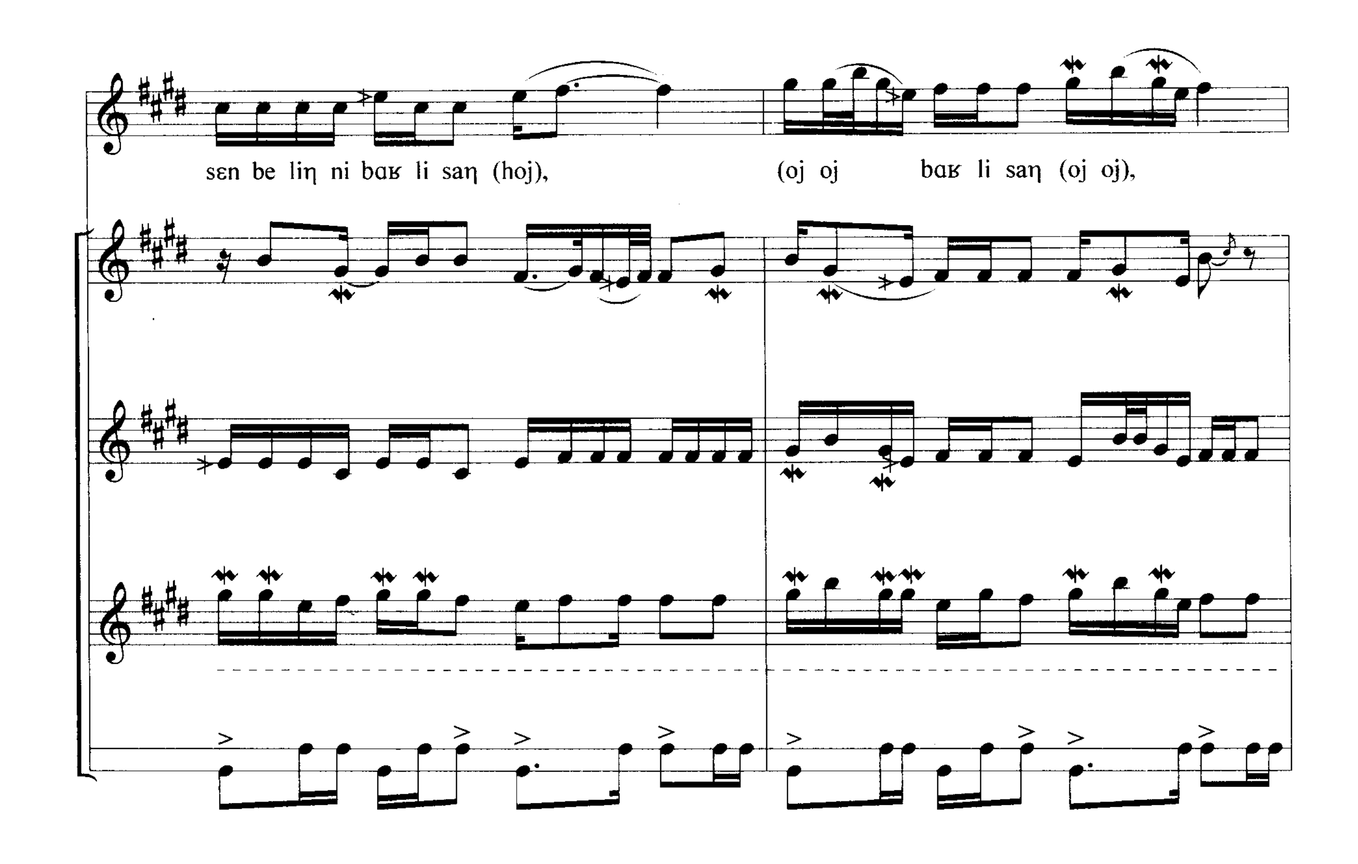

mɛn be lim ni baʁ li dim (ja), (oj oj) baʁ li dim (oj oj),
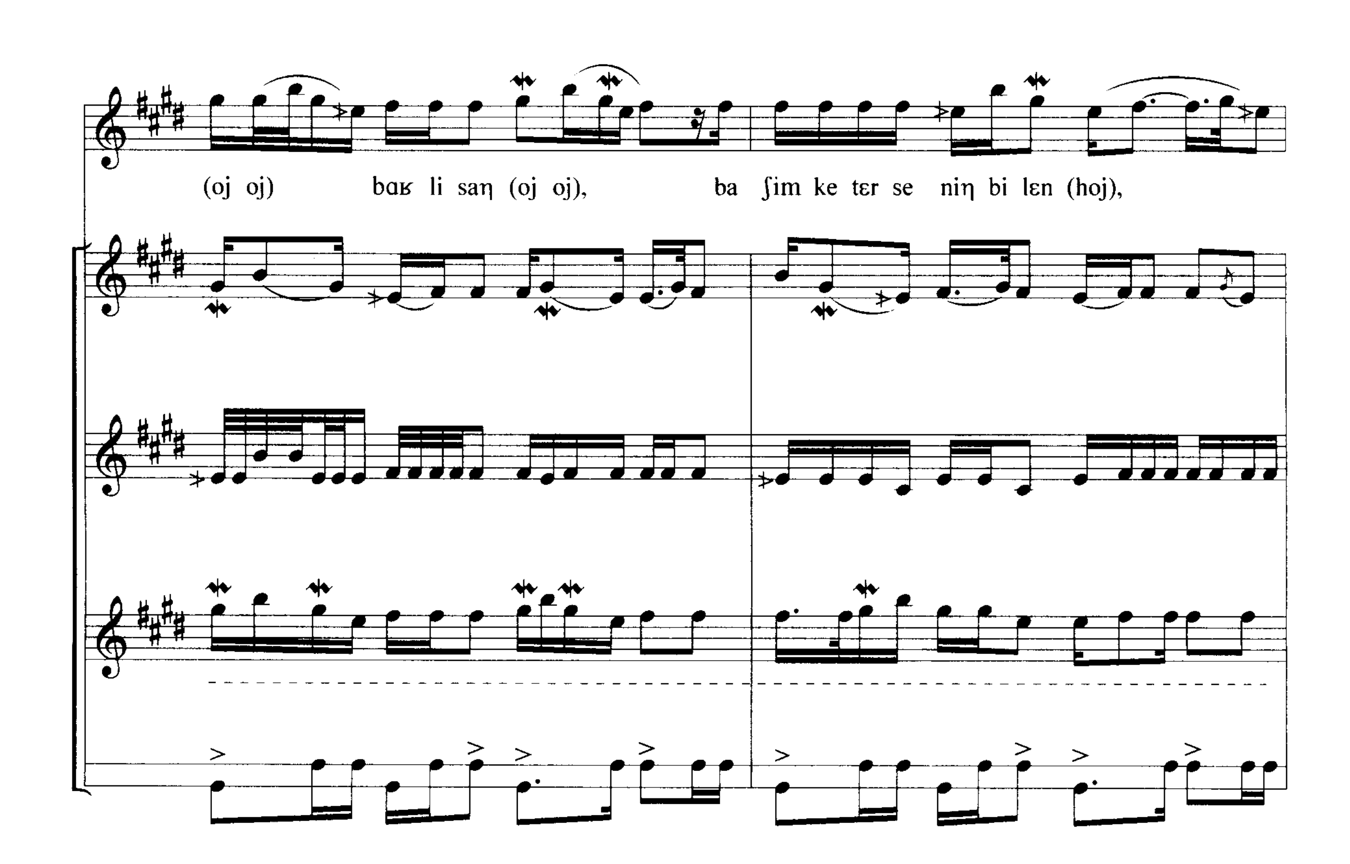

(ojoj) baʁ li dim (oj oj), sim bi lɛn sim lar bi lɛn (hoj),
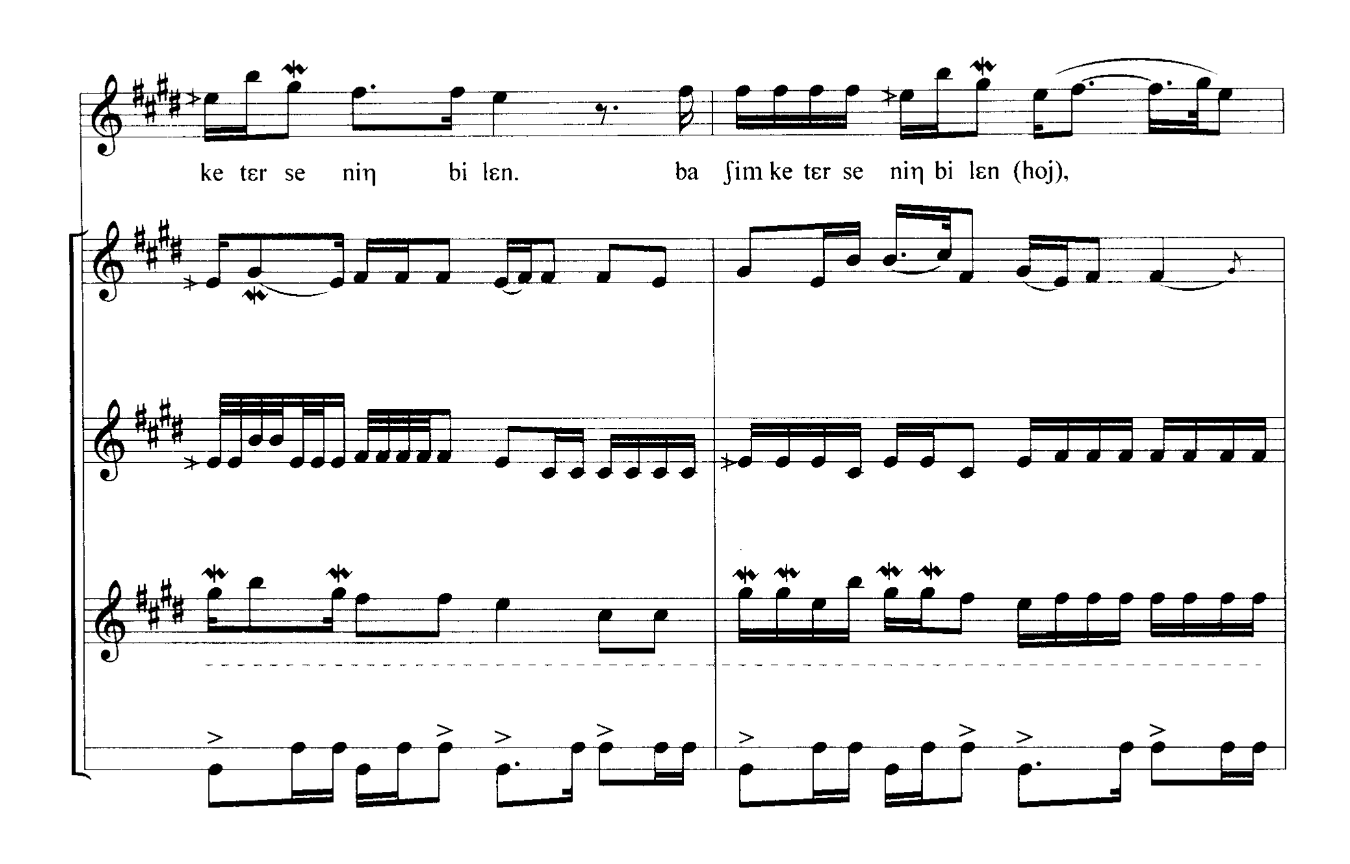

sim lar bi lɛn, sim bi lɛn sim lar bi lɛn (hoj),

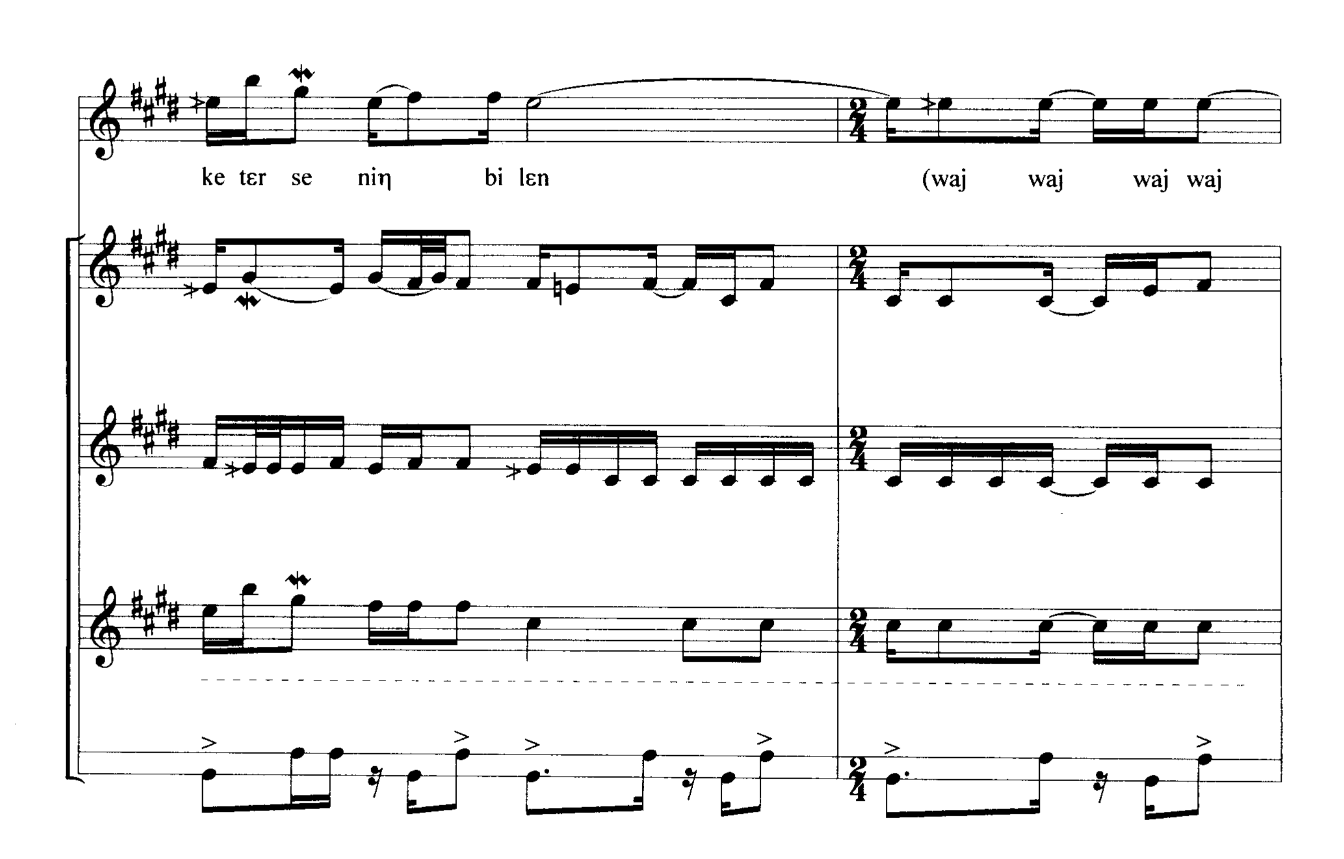

sim lar bi lɛn (waj waj waj waj waj waj waj xe nim).
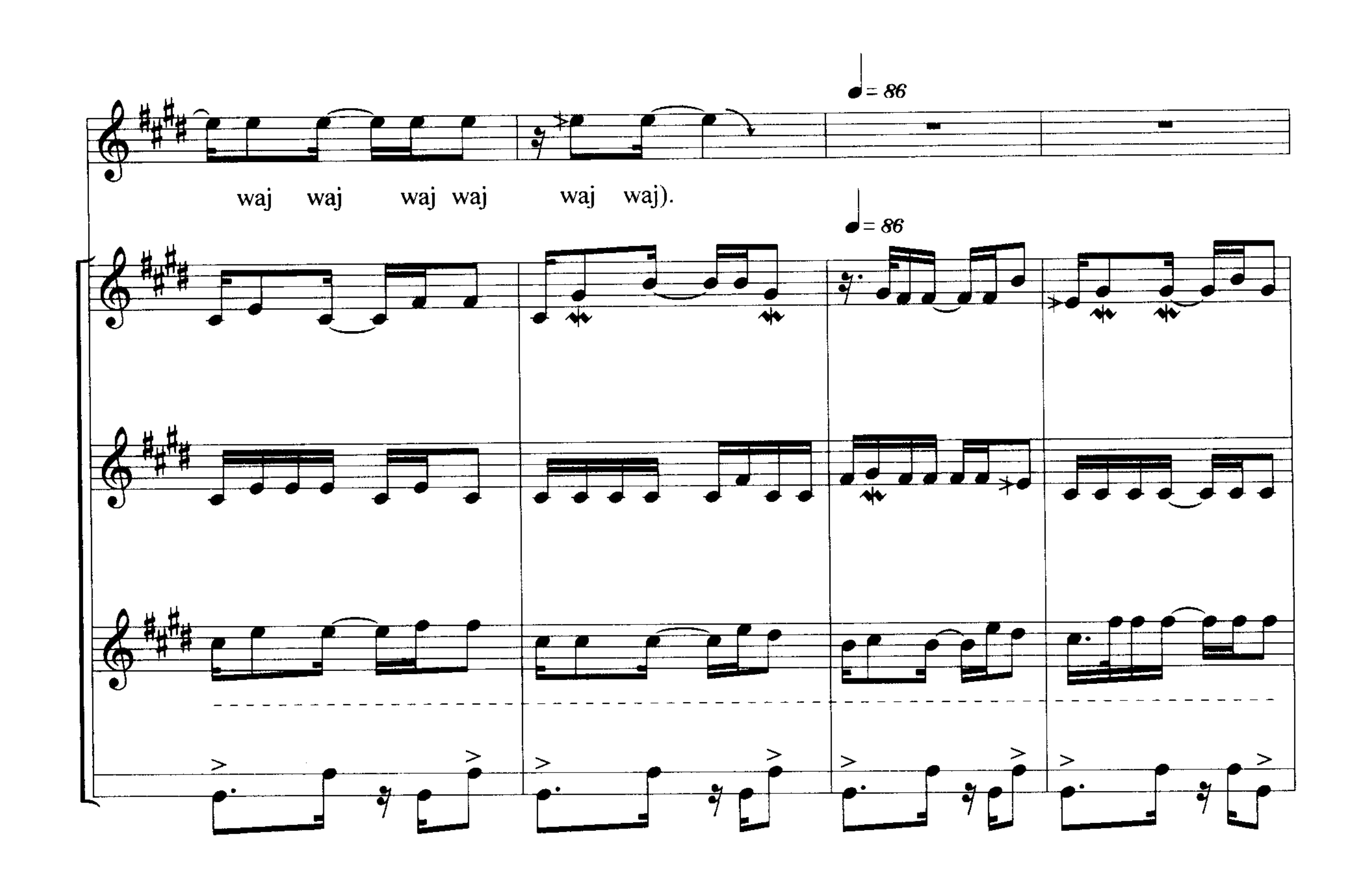


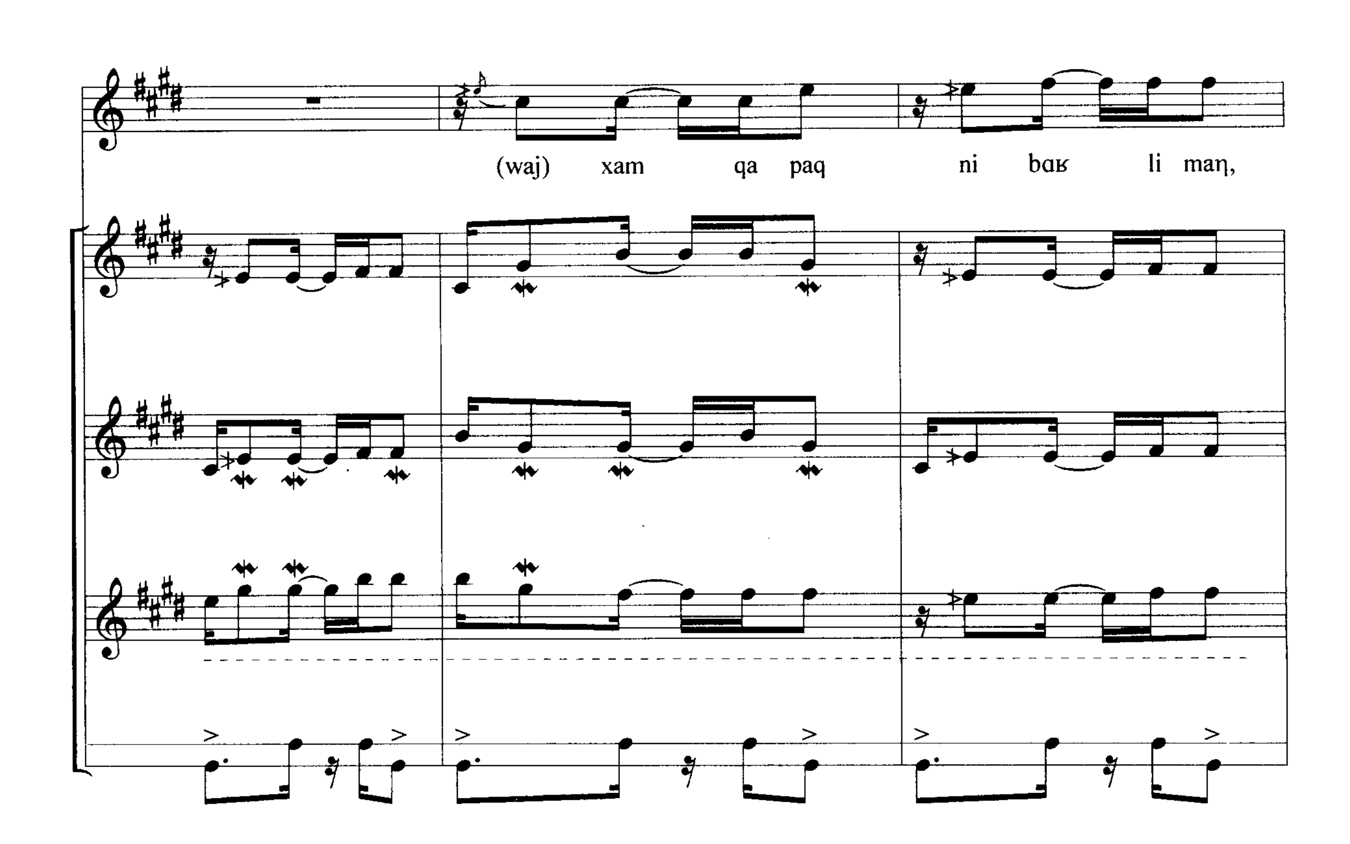

sɛn be liŋ ni baʁ li saŋ (hoj),
(oj oj baʁ li saŋ (oj oj),

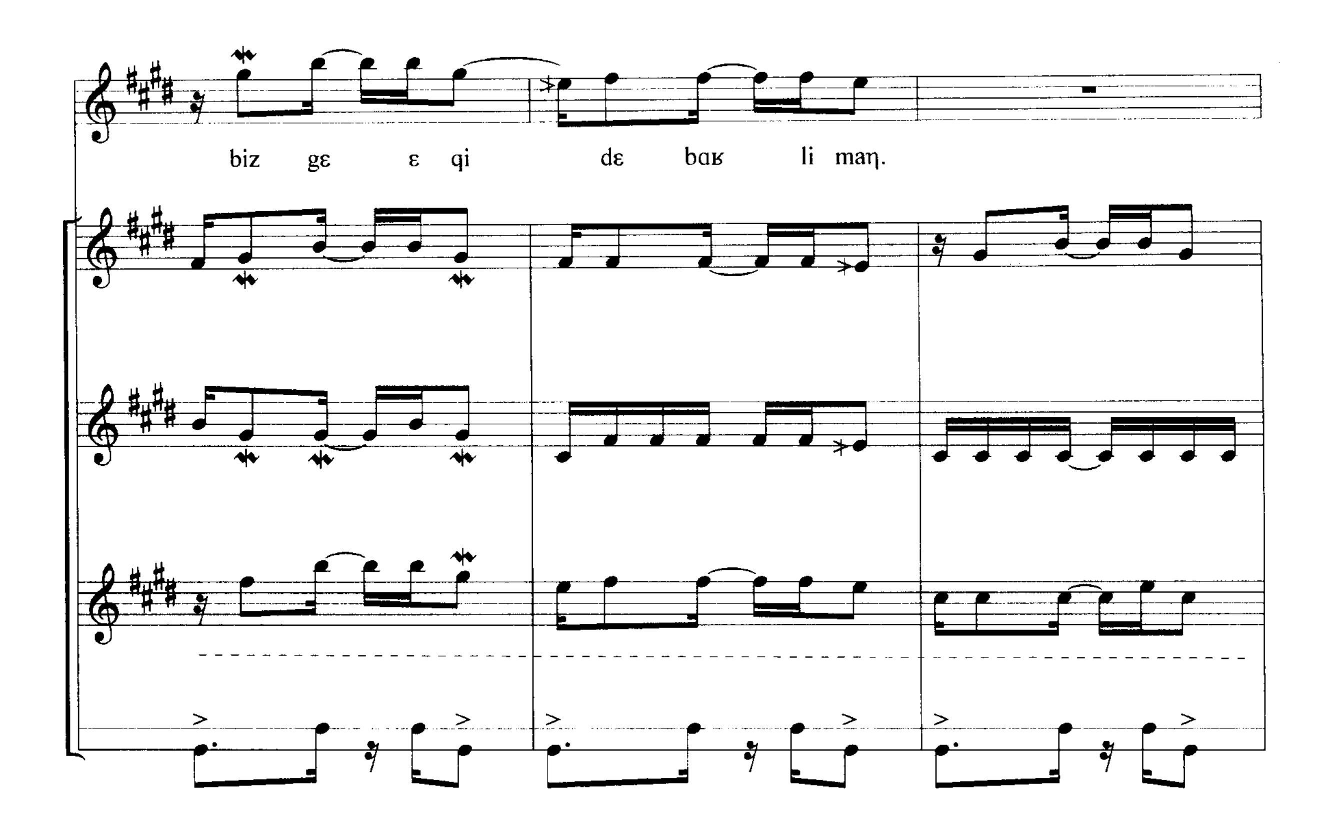

(oj oj) baʁ li saŋ (oj oj),
ba ʃim ke tɛr se niŋ bi lɛn (hoj),

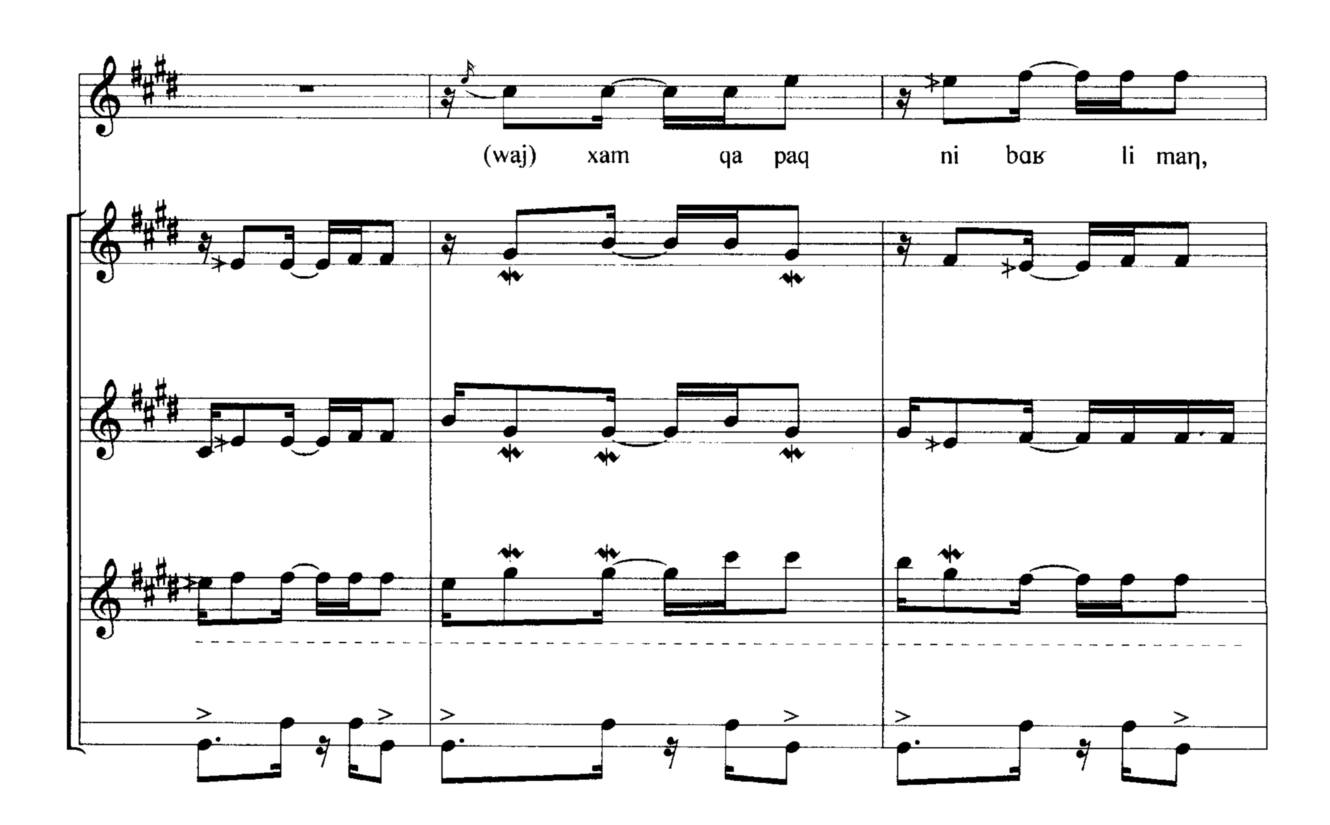

ke tɛr se niŋ bi lɛn. ba ʃim ke tɛr se niŋ bi lɛn (hoj),

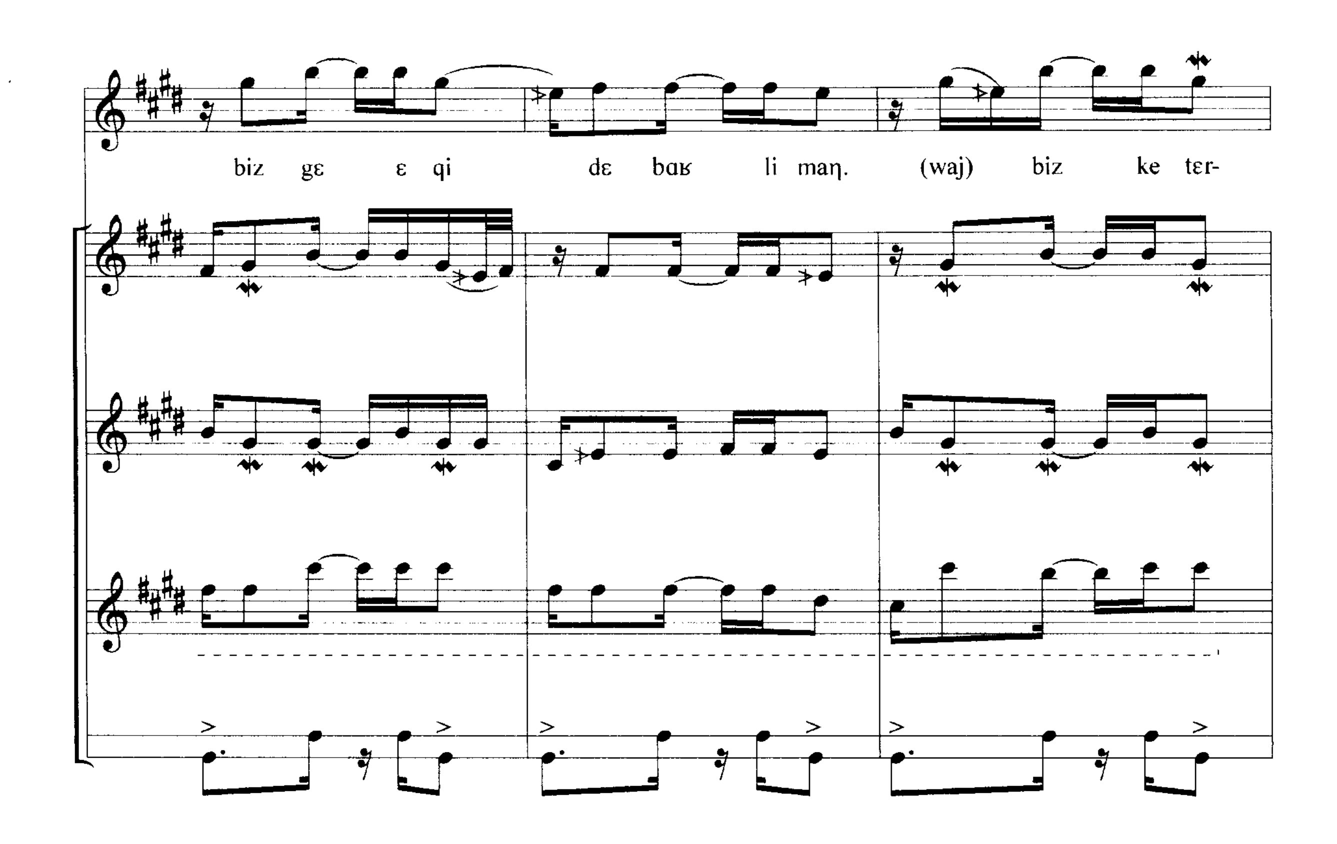

ke tɛr se niŋ bi lɛn (waj waj waj waj

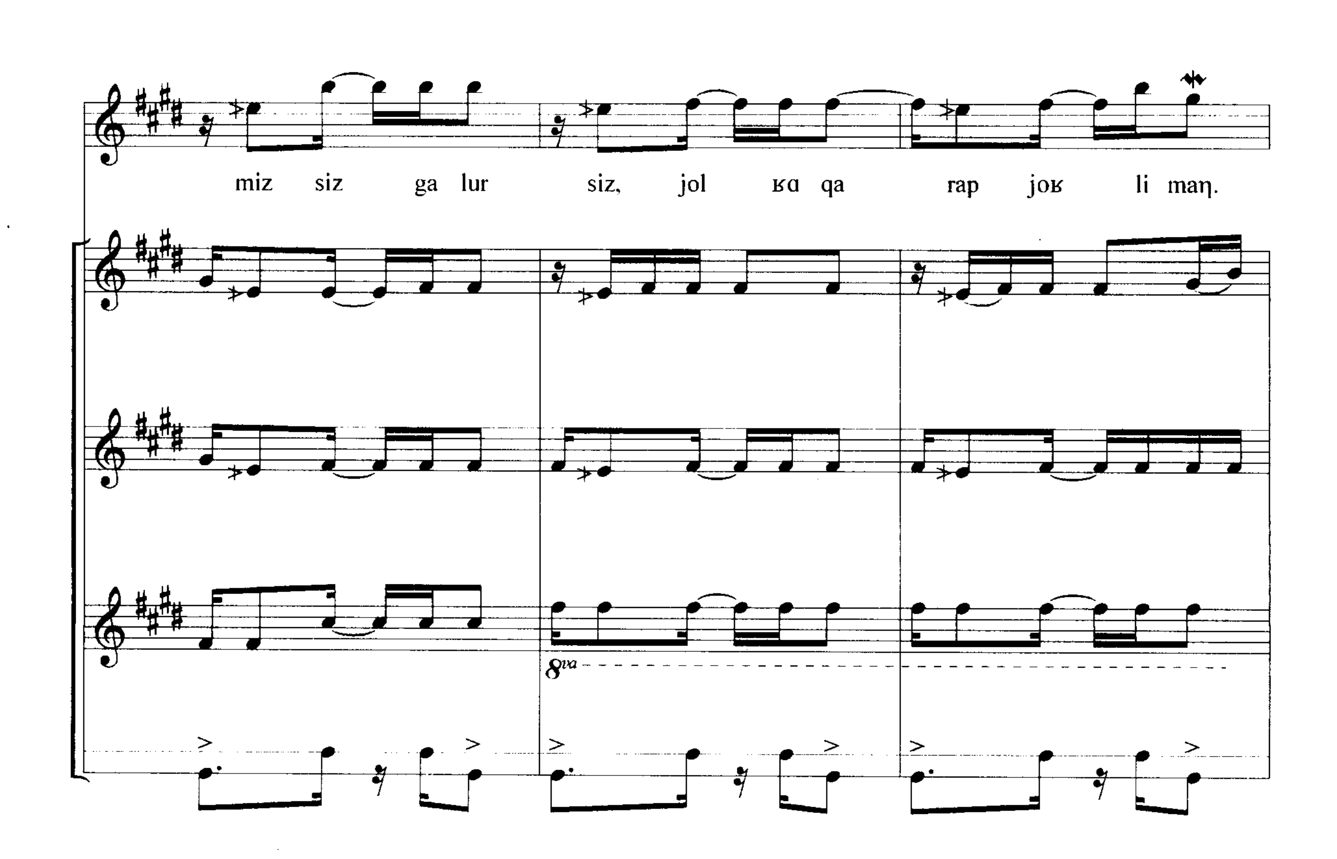

♩= 86
waj waj waj waj waj waj).
♩= 86
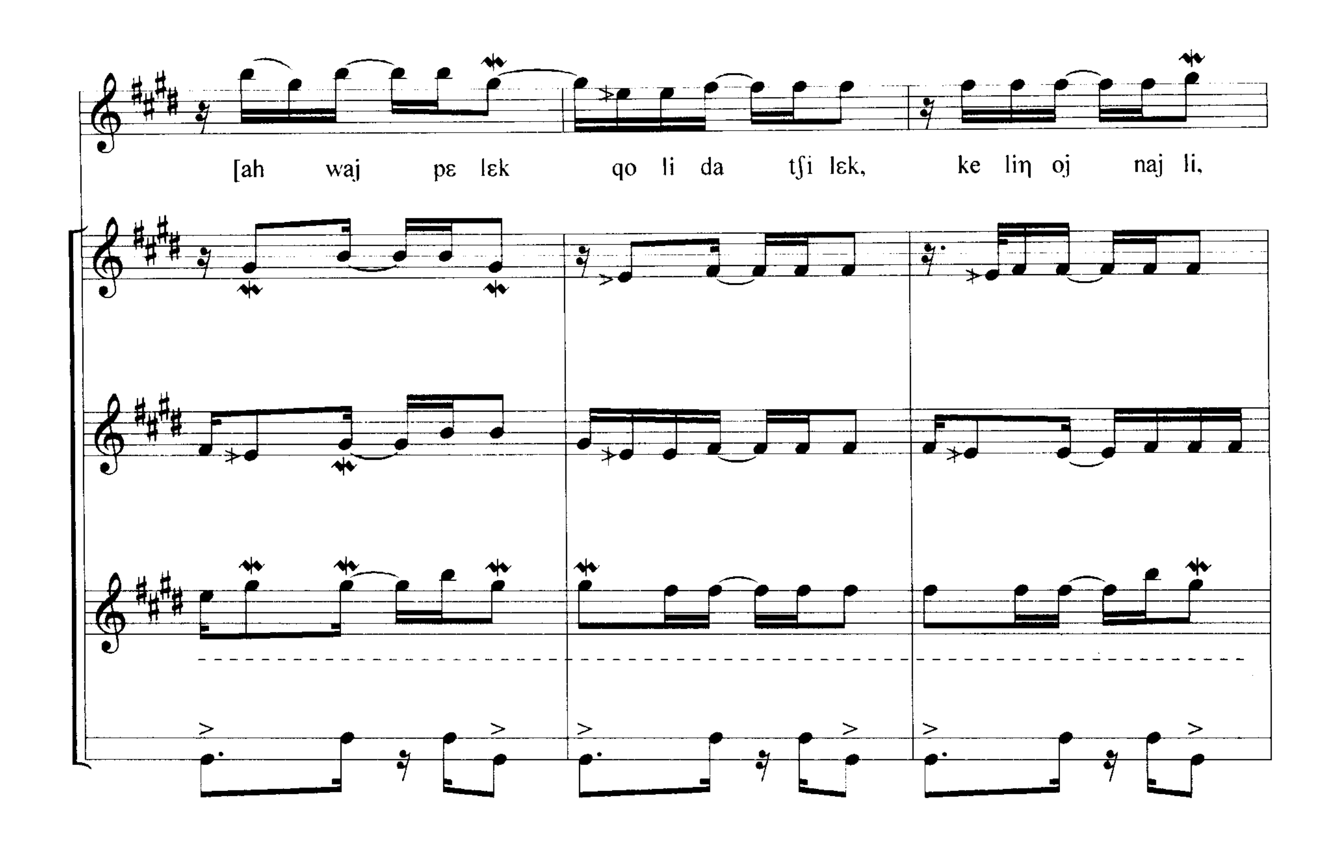

(waj) xam qa paq ni baʁ li maŋ,
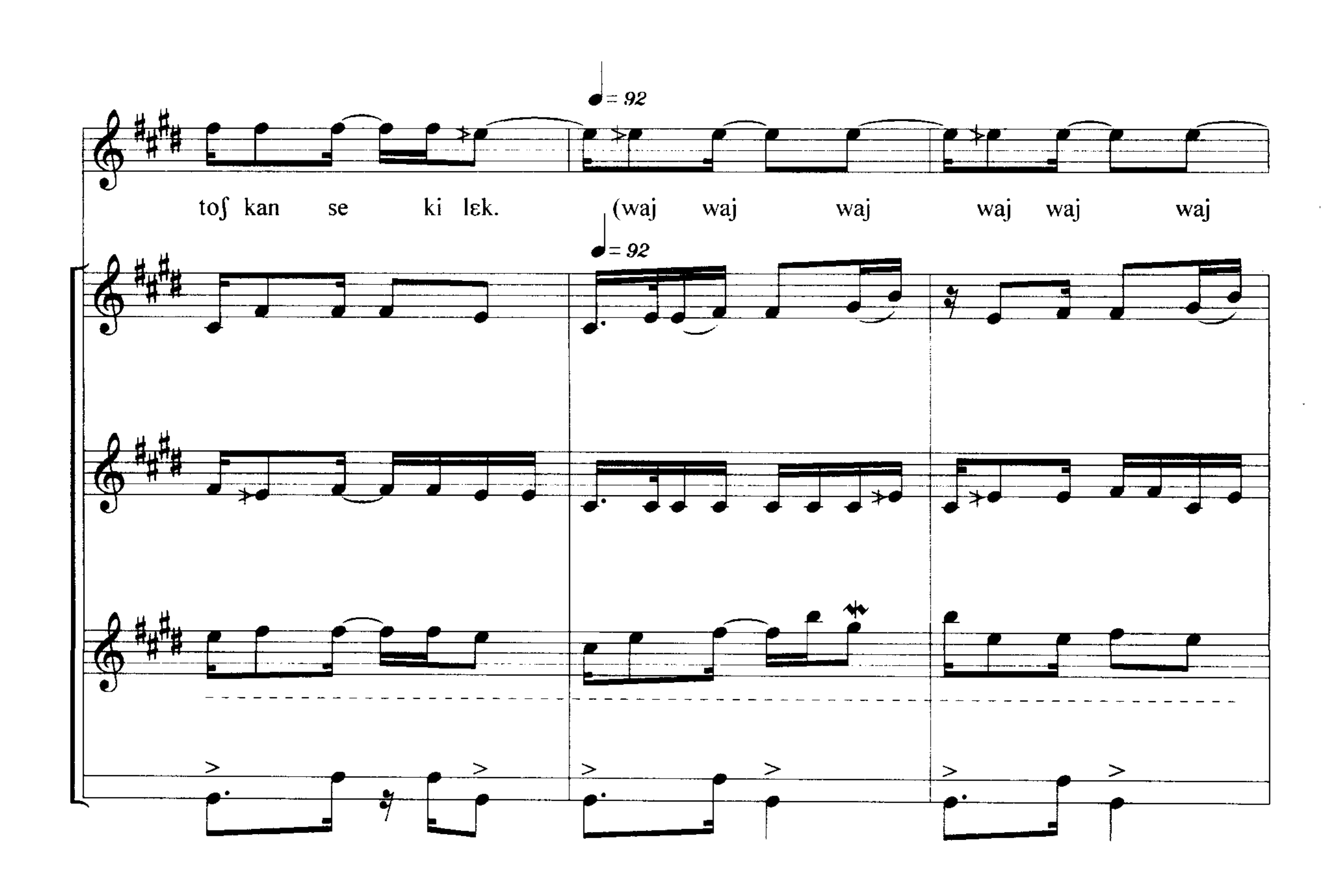

biz gɛ ɛ qi dɛ baʁ li maŋ.

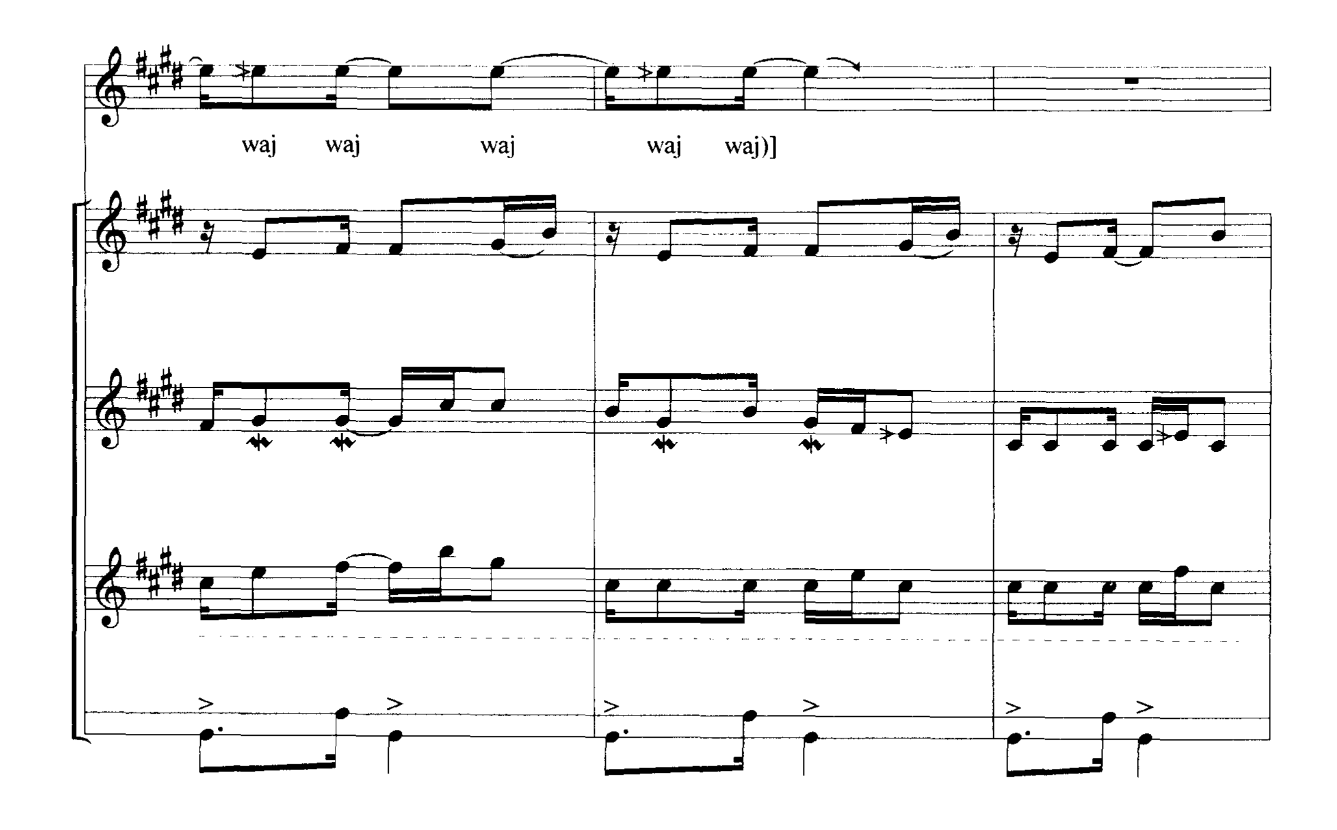

(waj) xam qa paq ni baʁ li maŋ,
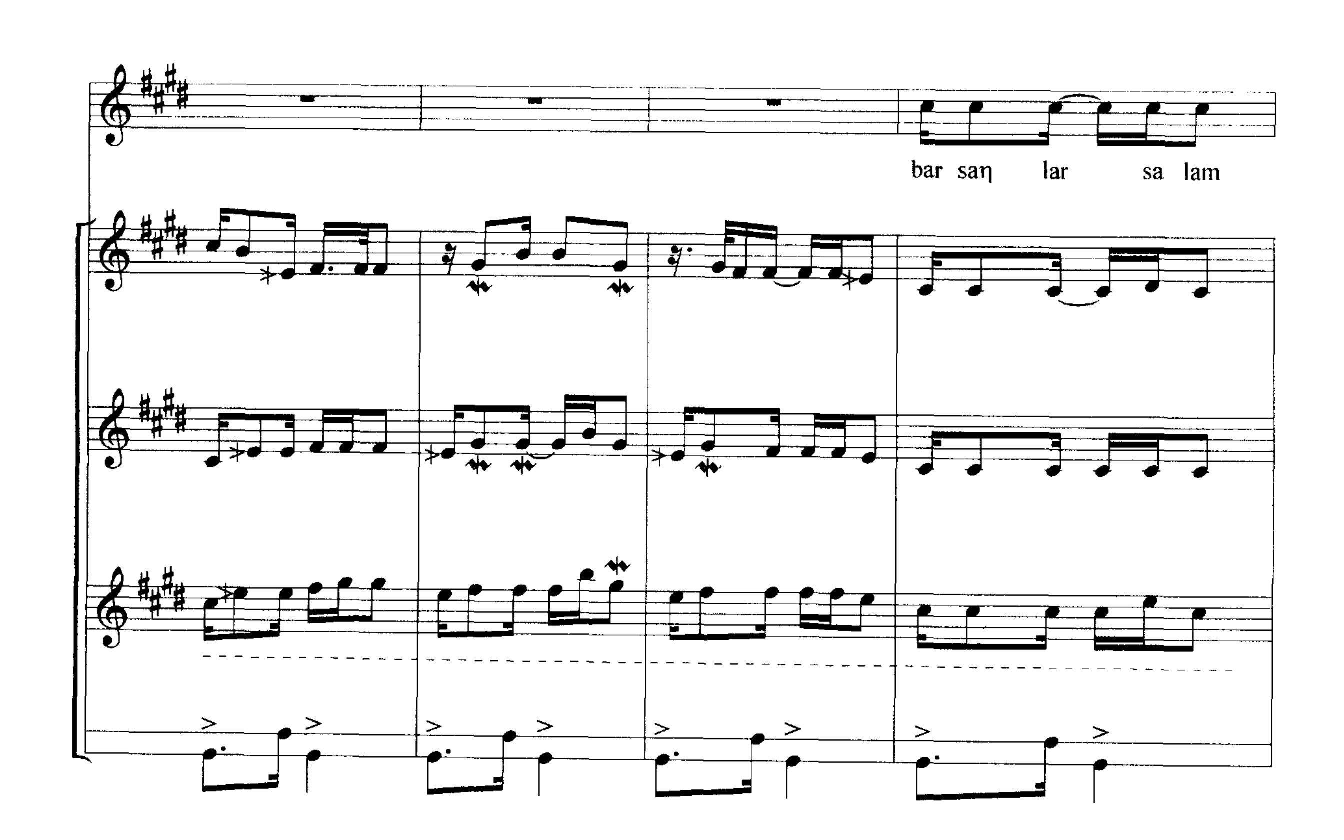

biz gɛ ɛ qi dɛ baʁ li maŋ. (waj) biz ke tɛr-

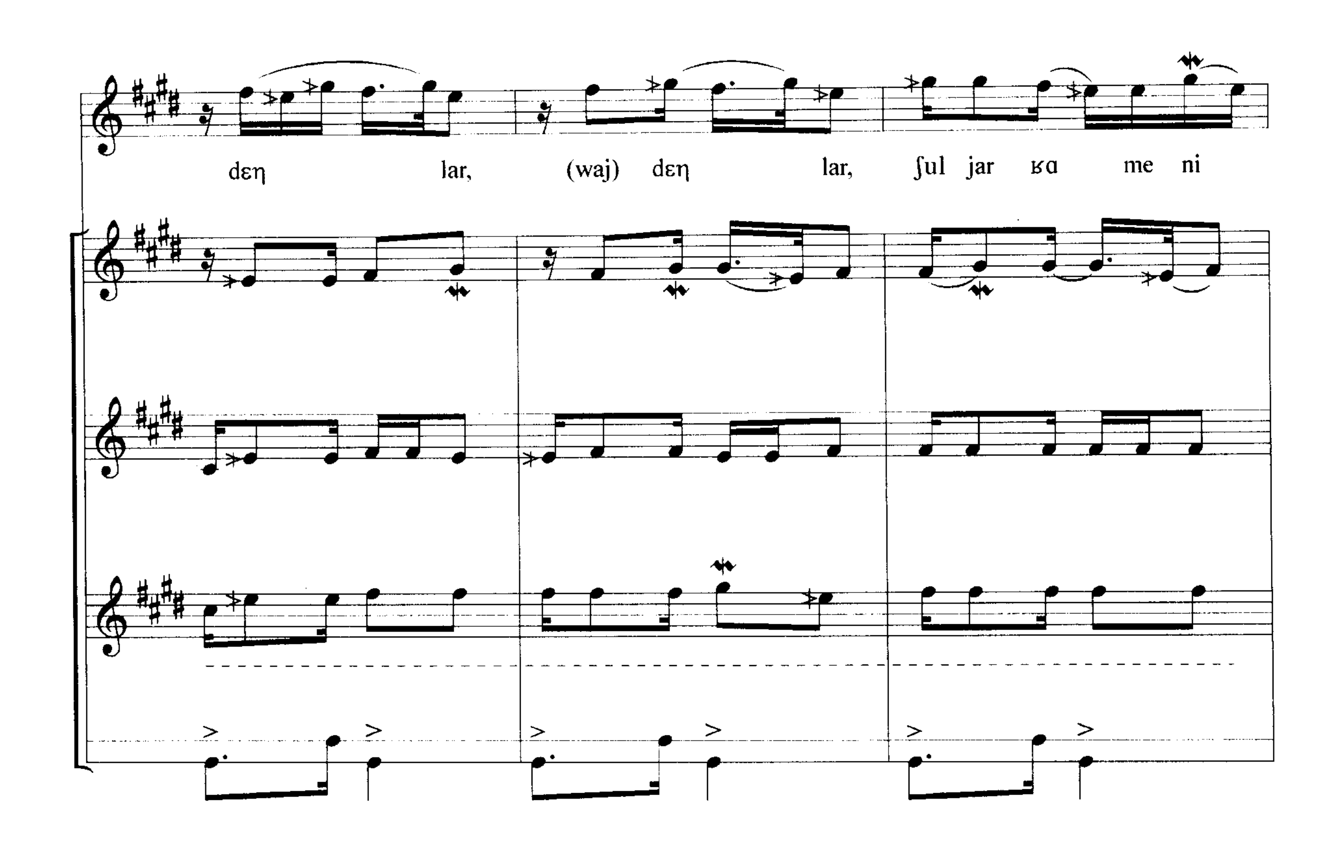

miz siz ga lur siz, jol ʁa qa rap joʁ li maŋ.
8va

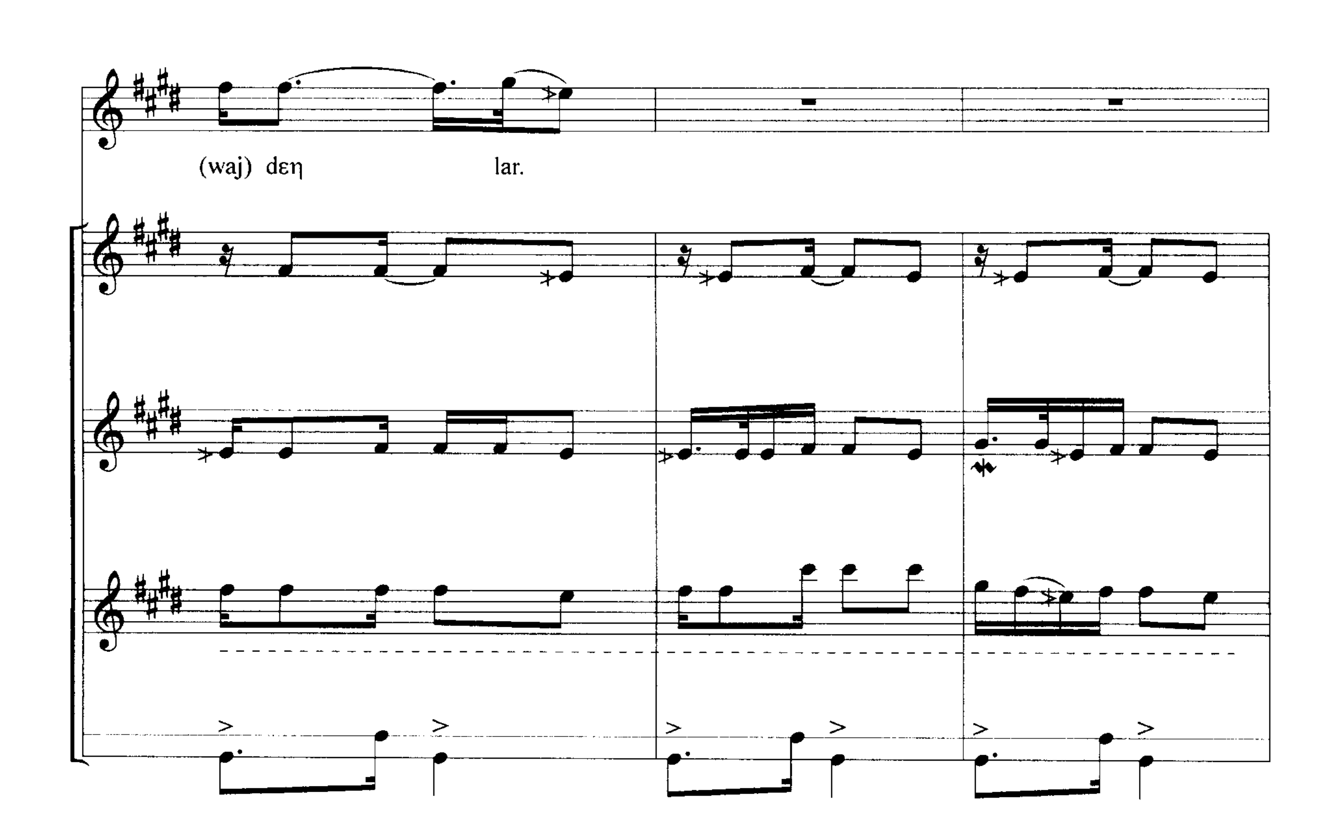

ʃah waj pɛ lɛk qo li da tʃi lɛk, ke liŋ oj naj li,
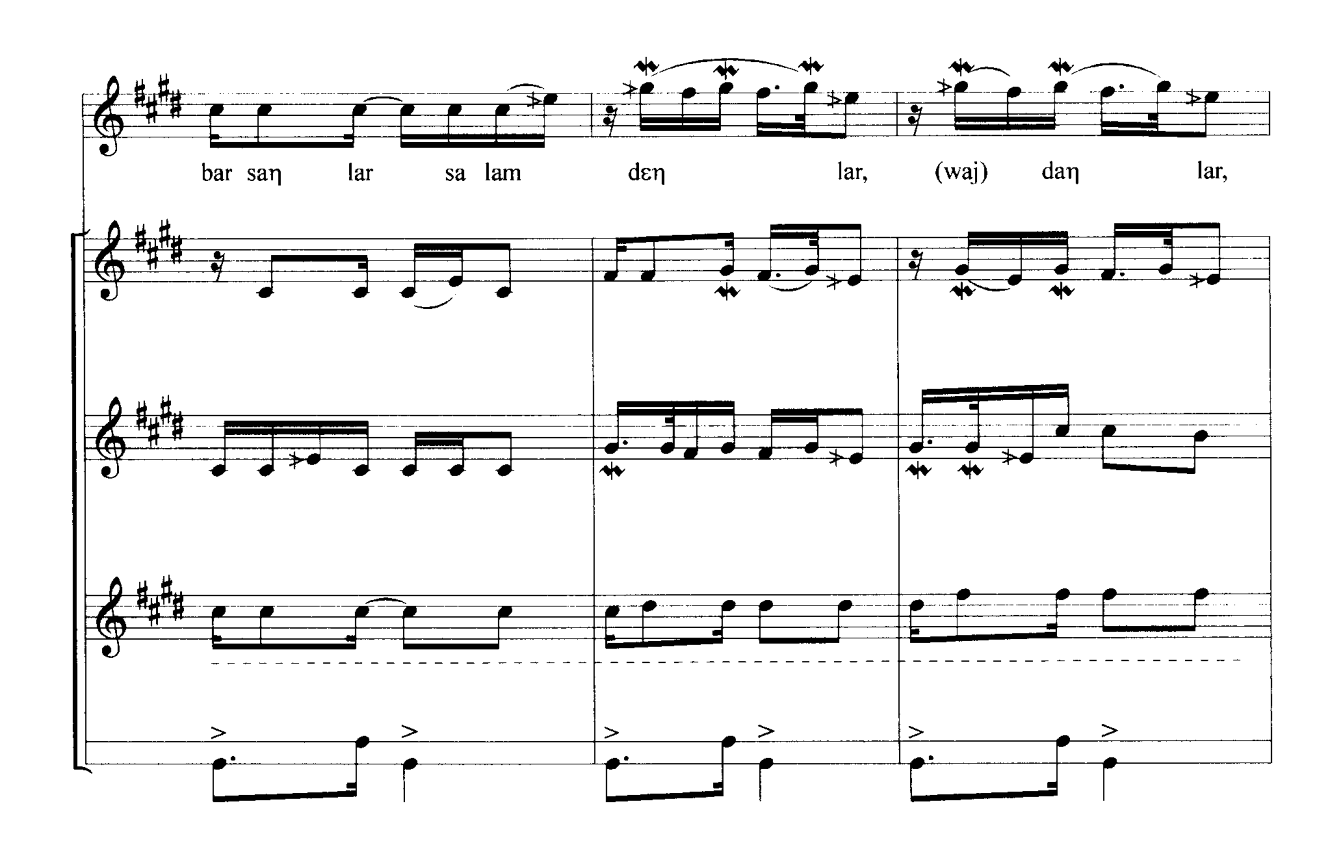

♩= 92
toʃ kan se ki lɛk. (waj waj waj waj waj waj
♩= 92

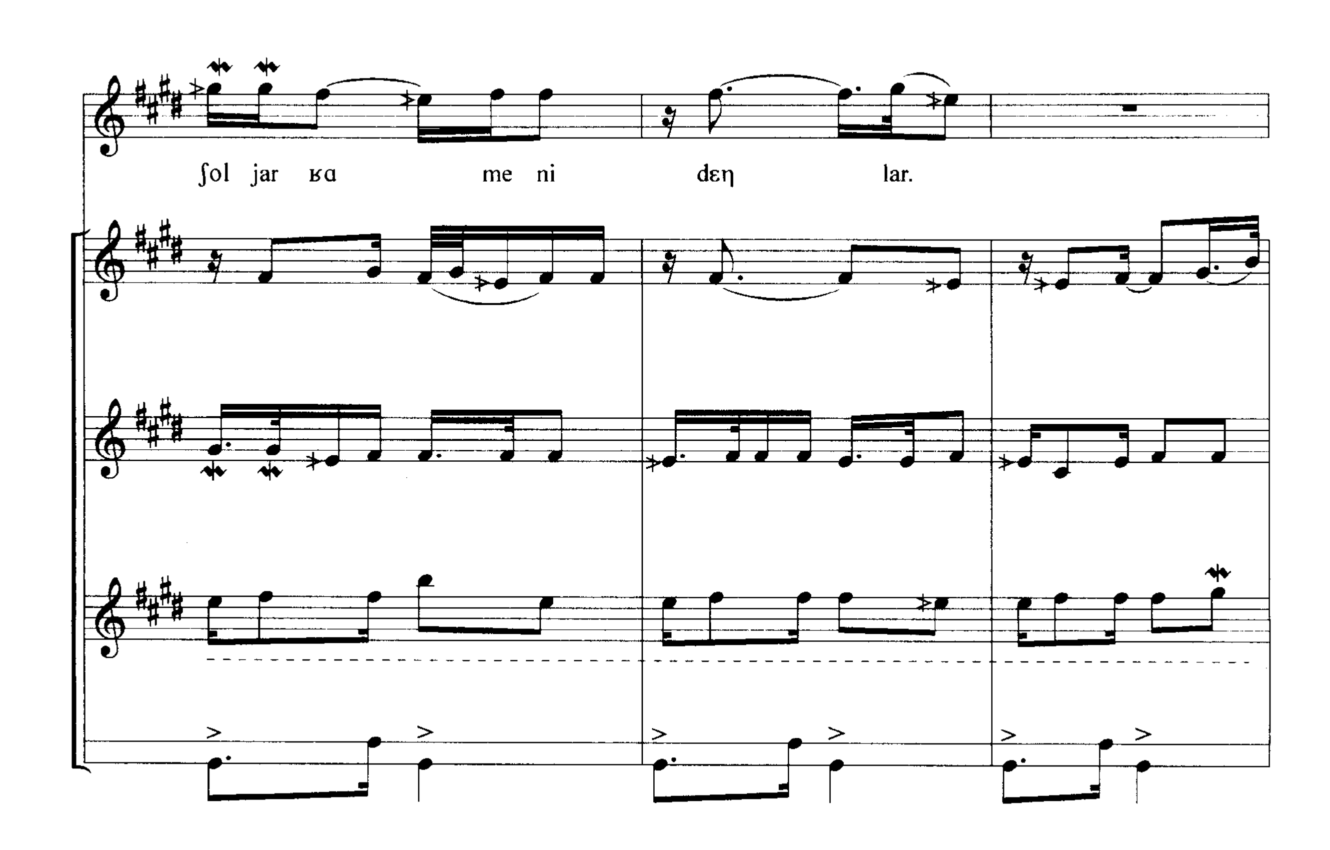

waj waj waj waj waj)]
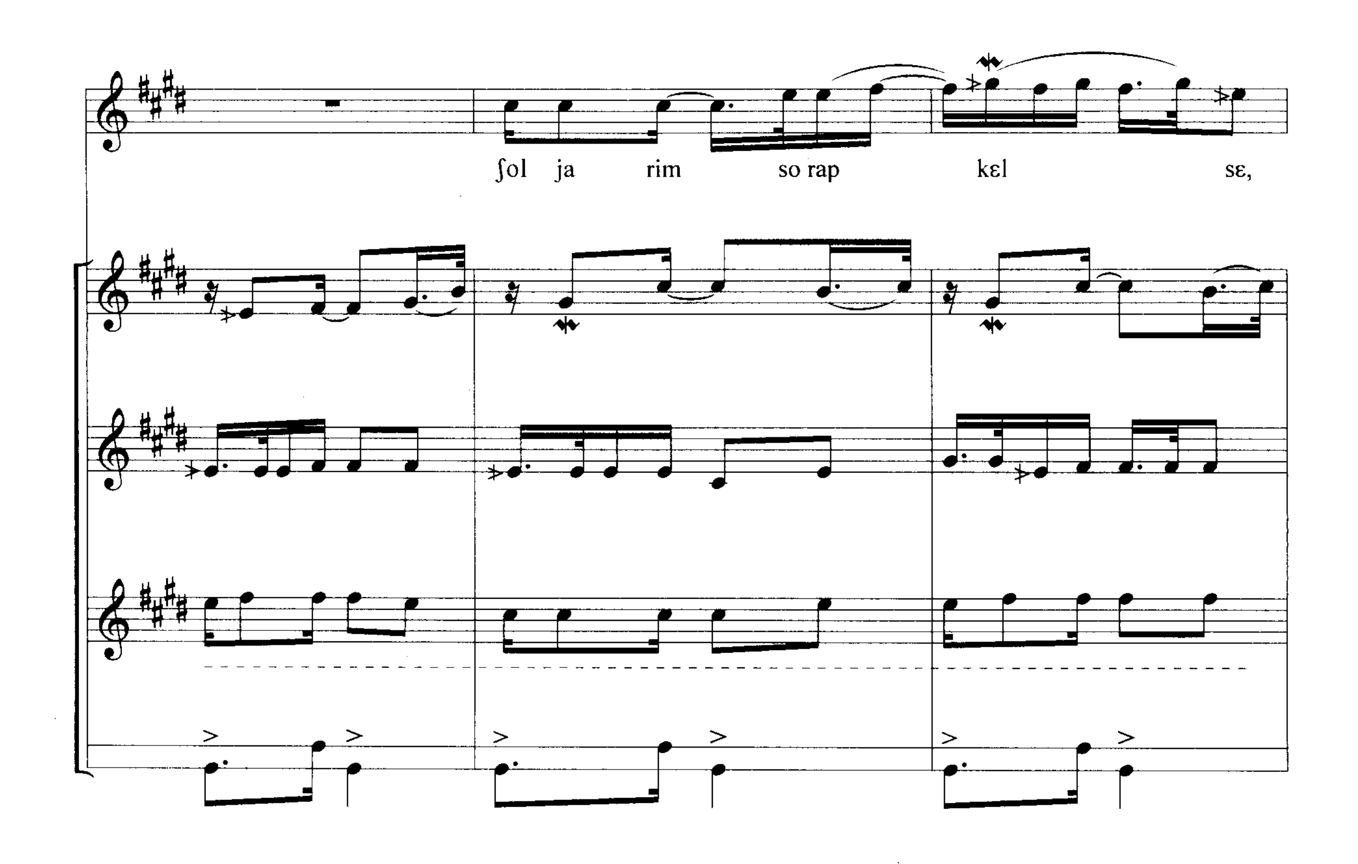

bar saŋ lar sa lam

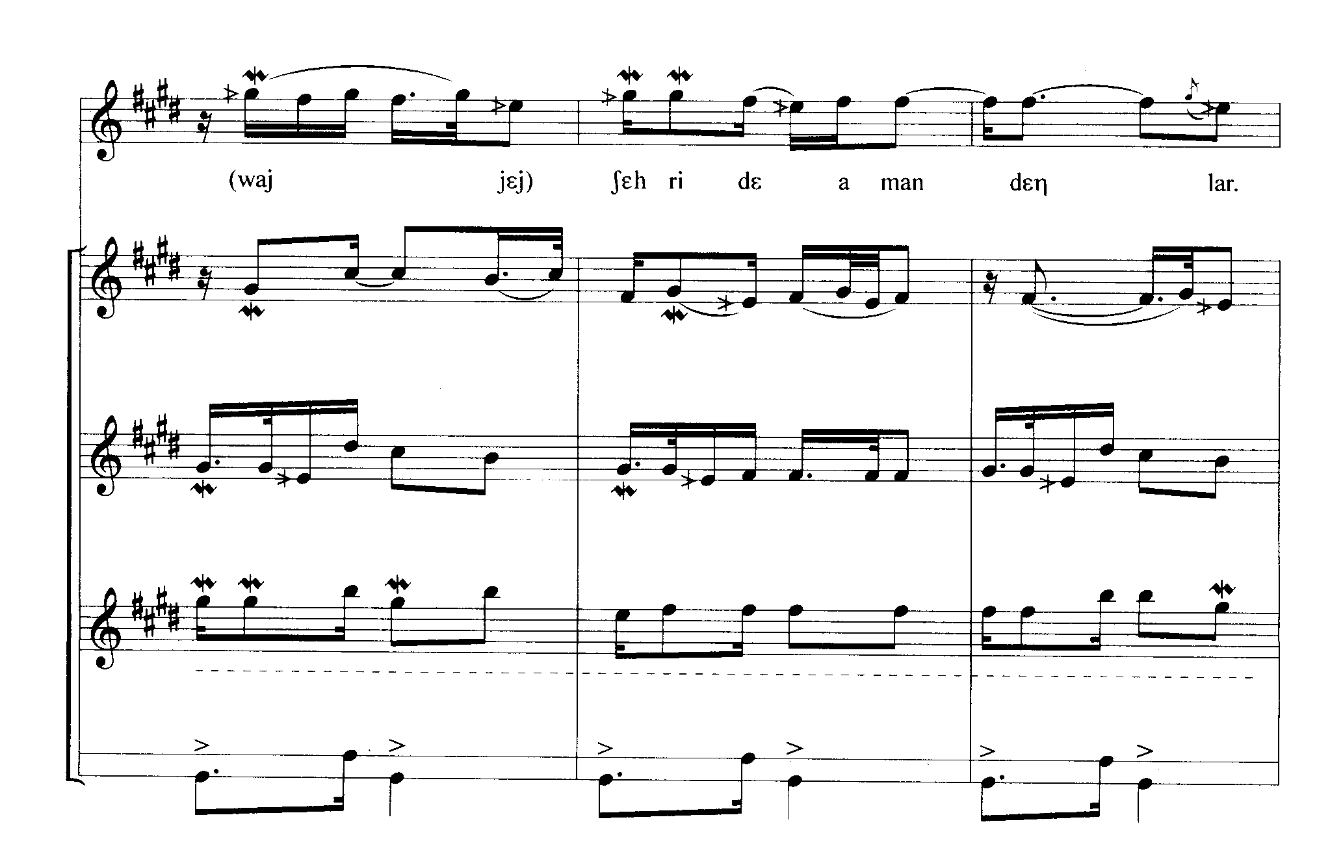

dɛŋ lar, (waj) dɛŋ lar, ʃul jar ʁɑ me ni

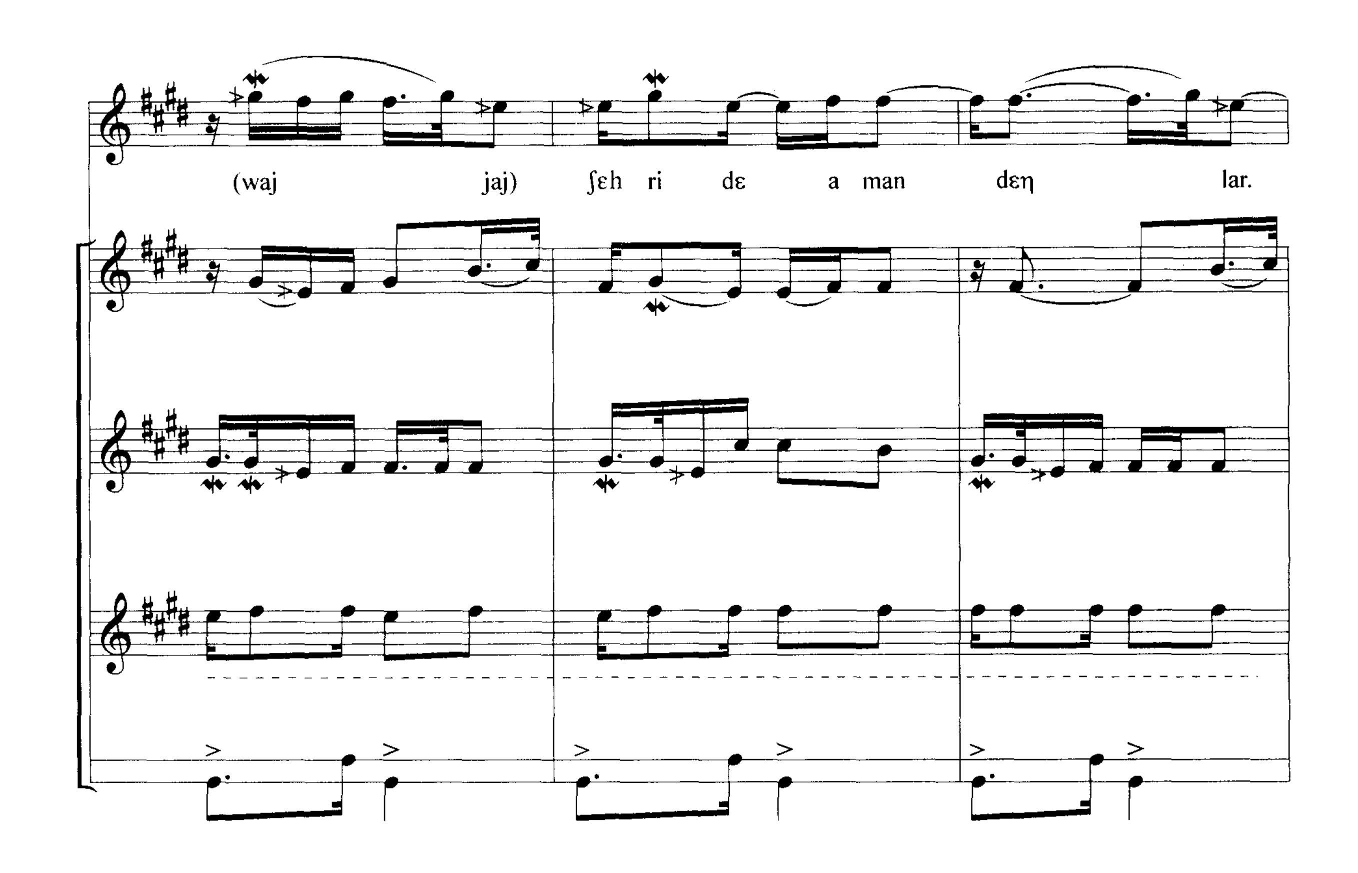

(waj) dɛŋ lar.

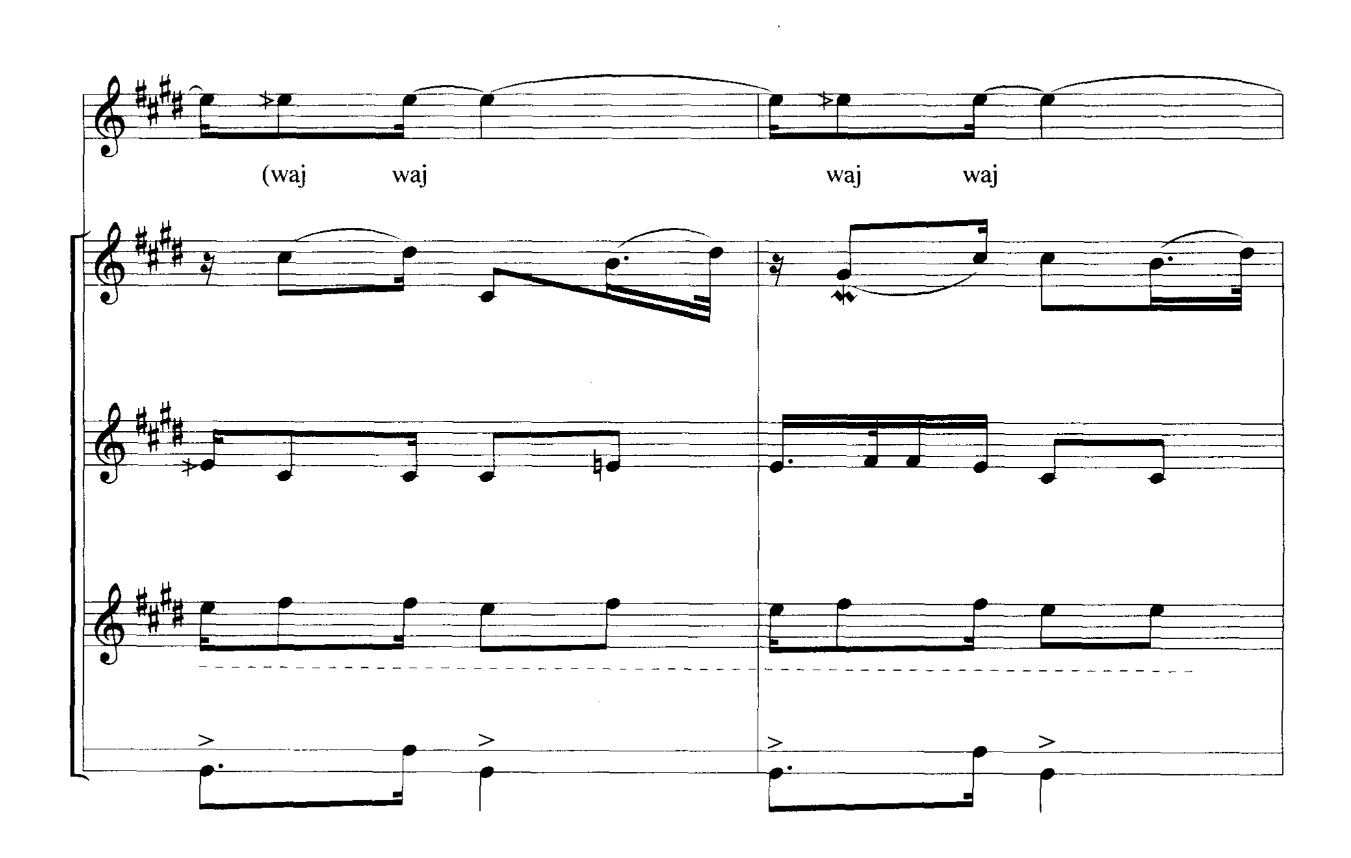

bar saŋ lar sa lam dɛŋ lar, (waj) daŋ lar,

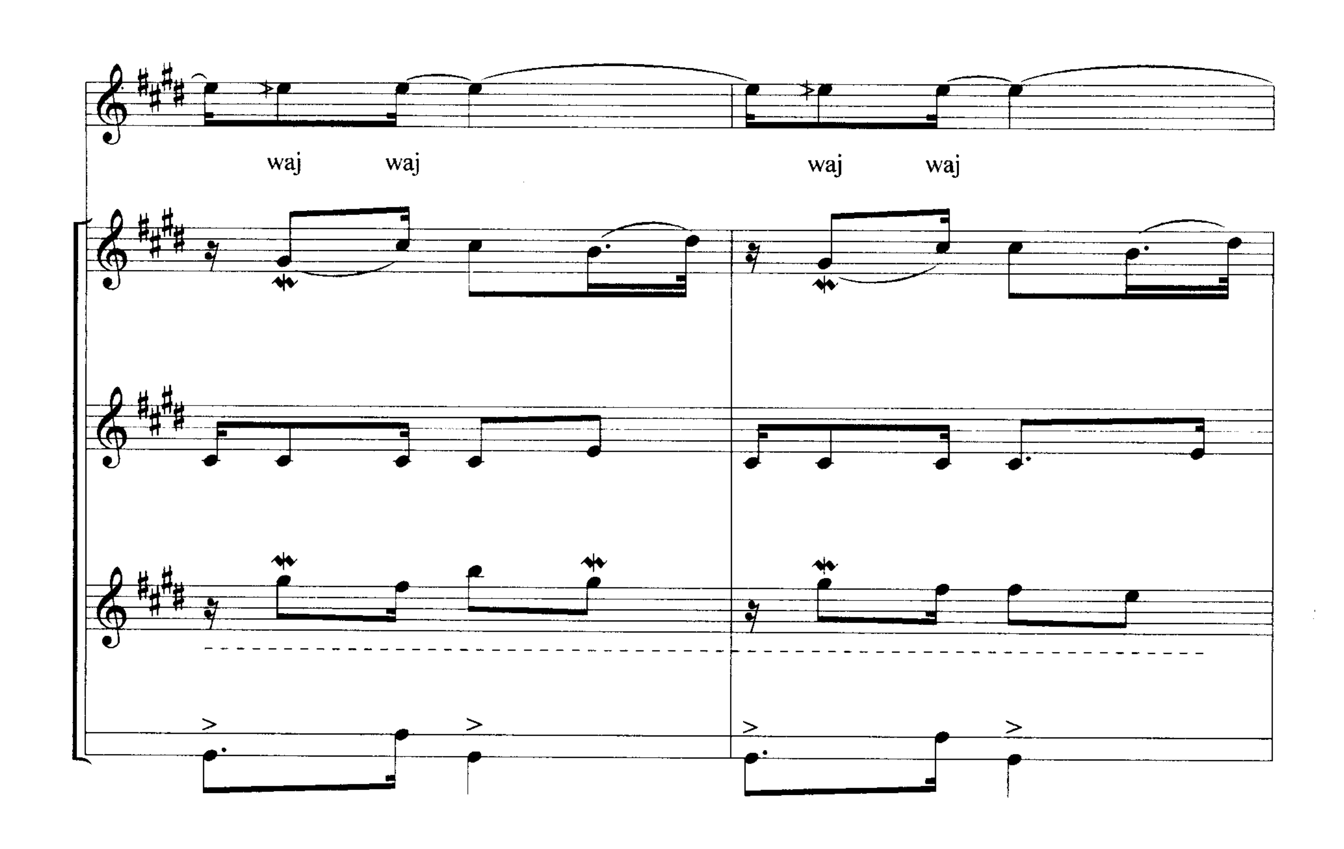

ʃol jar ʁa me ni dɛŋ lar.

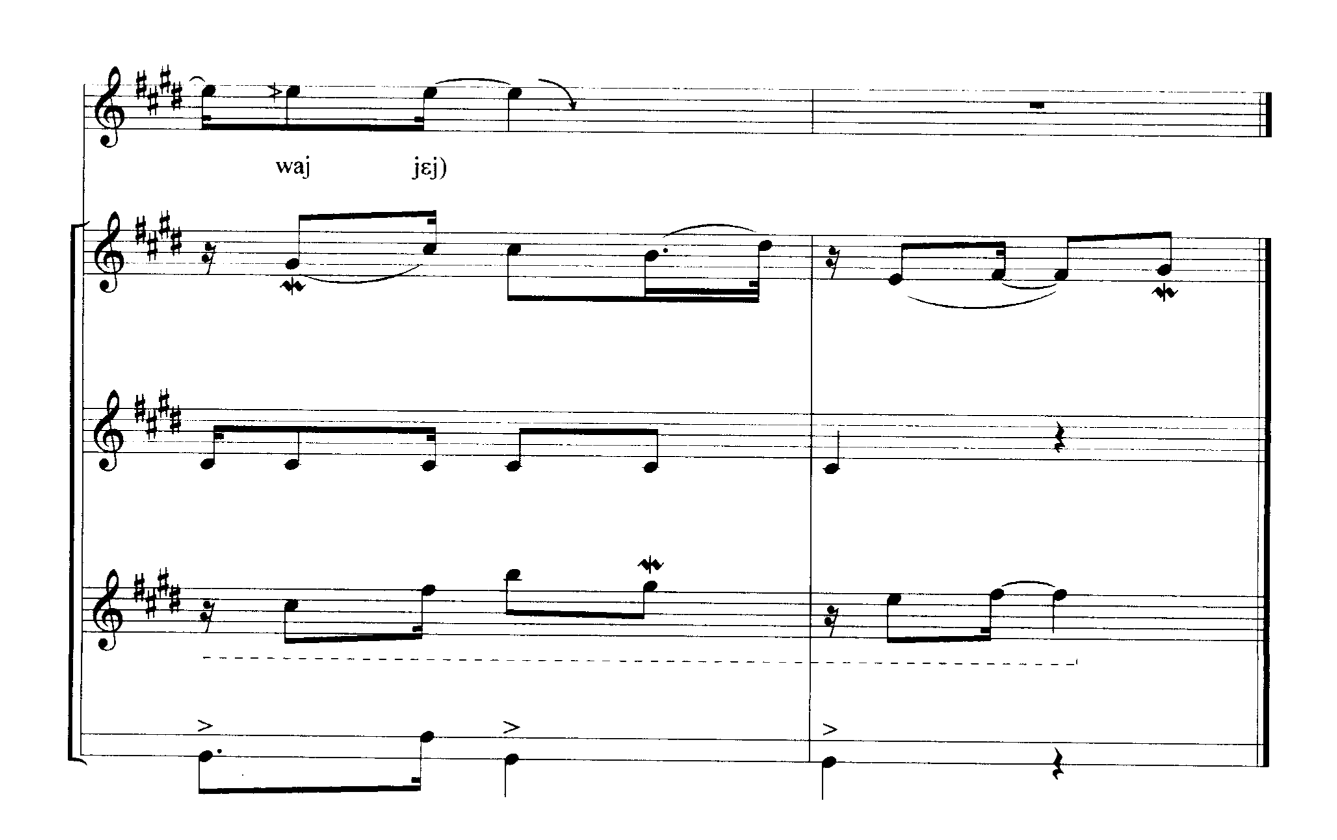

ʃol ja rim so rap kɛl sɛ,


(waj jɛj) ʃɛh ri dɛ a man dɛŋ lar.

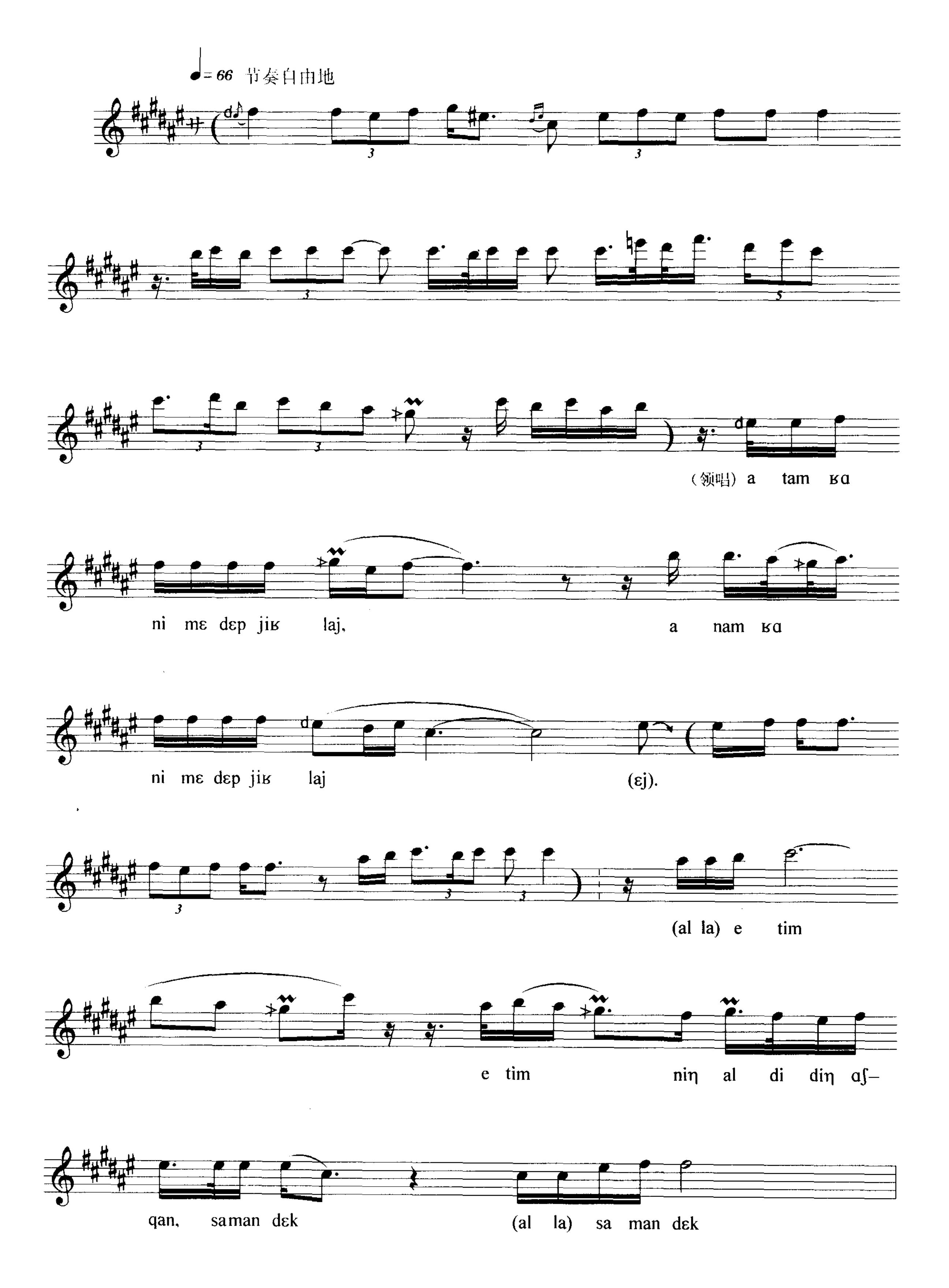

(waj
jaj)
ʃɛh ri
dɛ
a man
dɛŋ
lar.

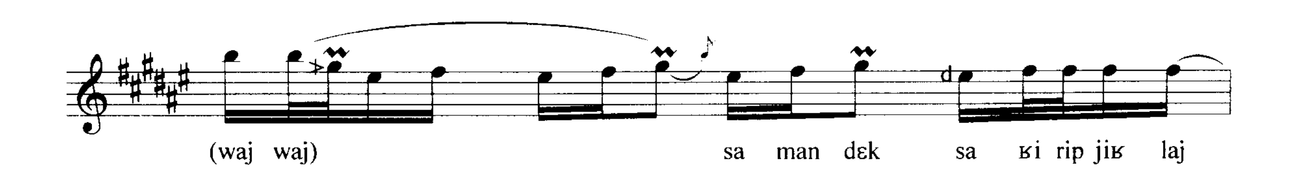

(waj
waj
waj
waj

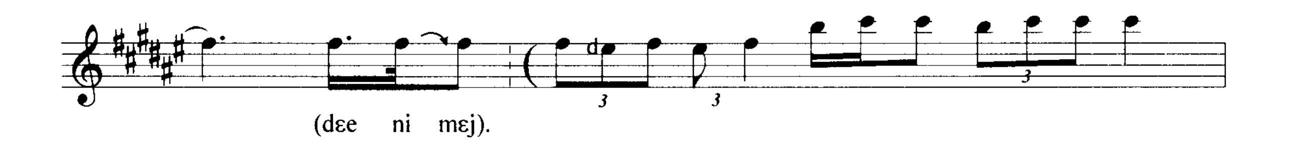

waj waj
waj waj
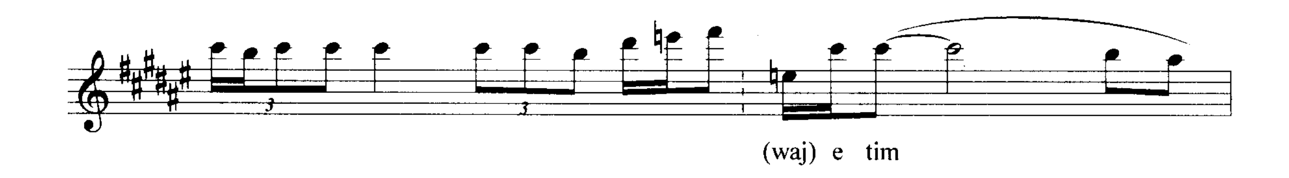

waj jɛj)

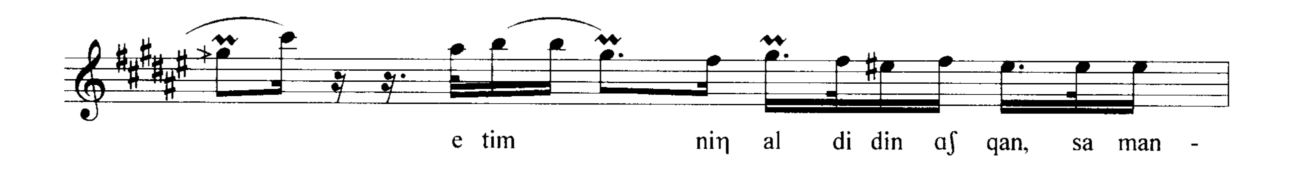
麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆

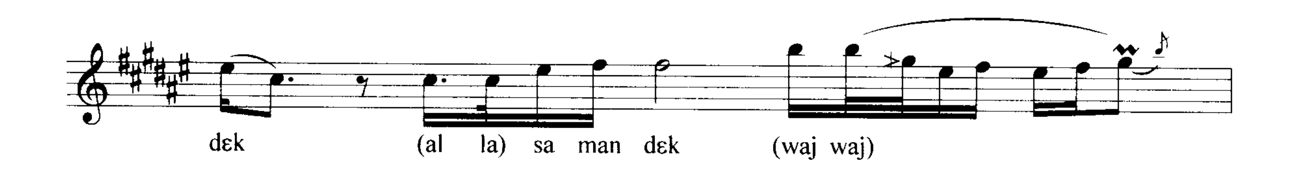


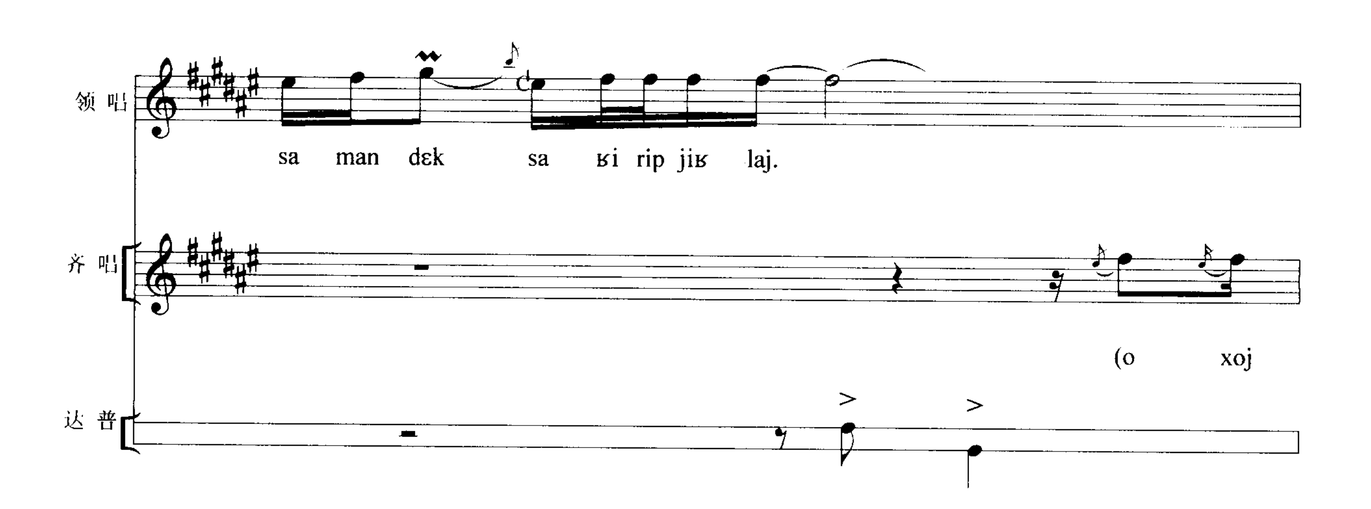

(waj waj)
sa man dɛk sa ʁi rip jiʁ laj
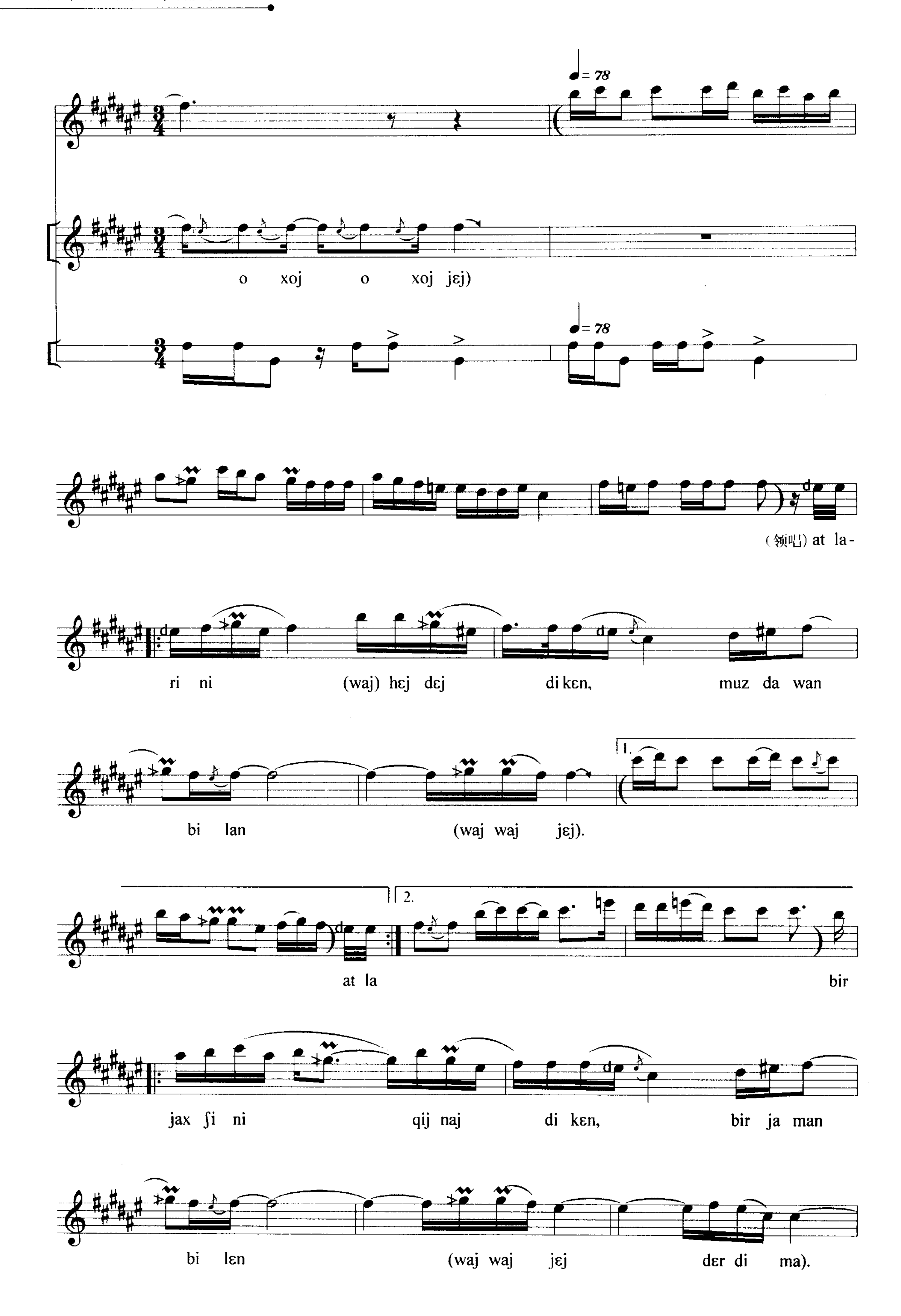

(dɛe ni mɛj).
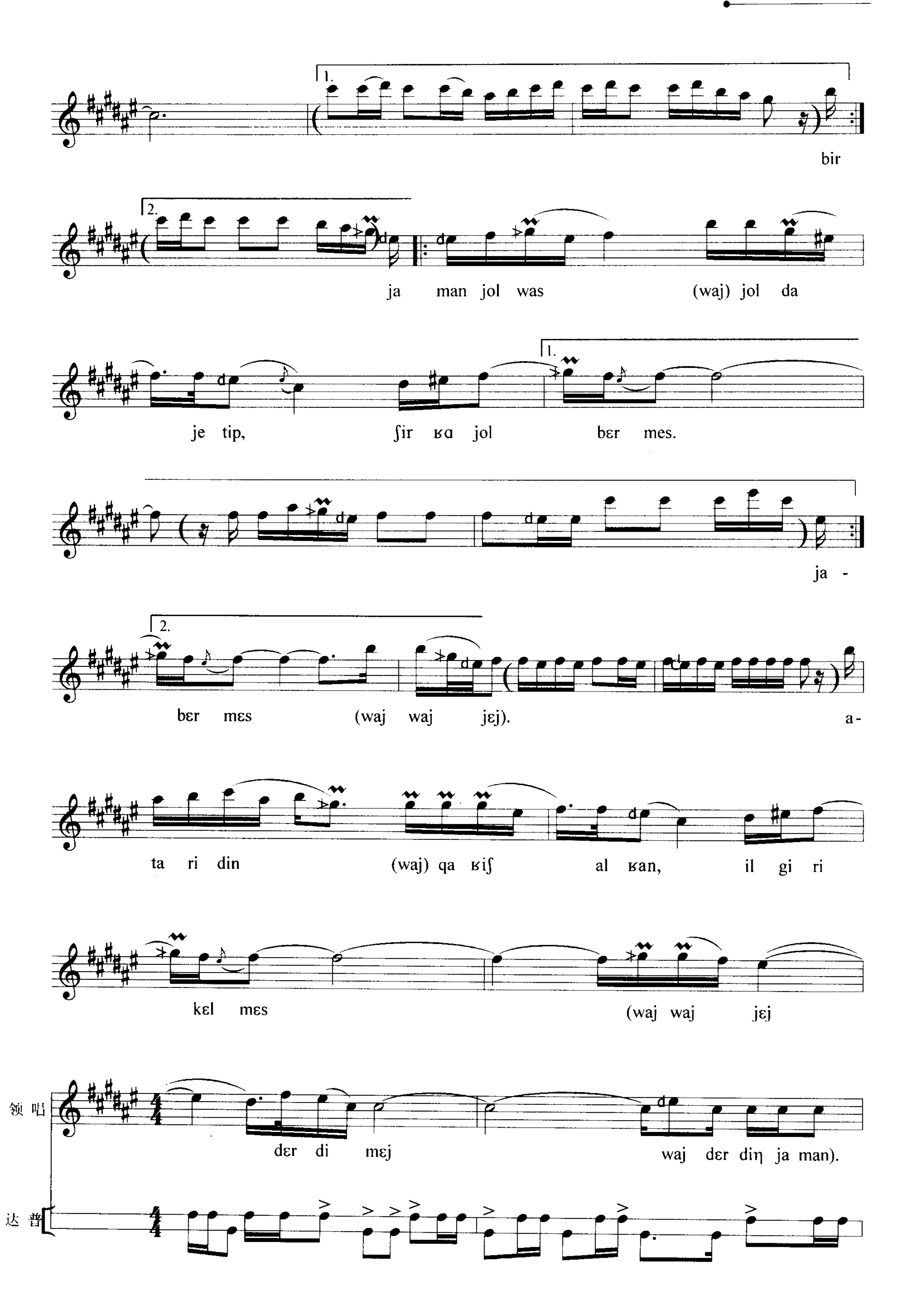

(waj) e tim
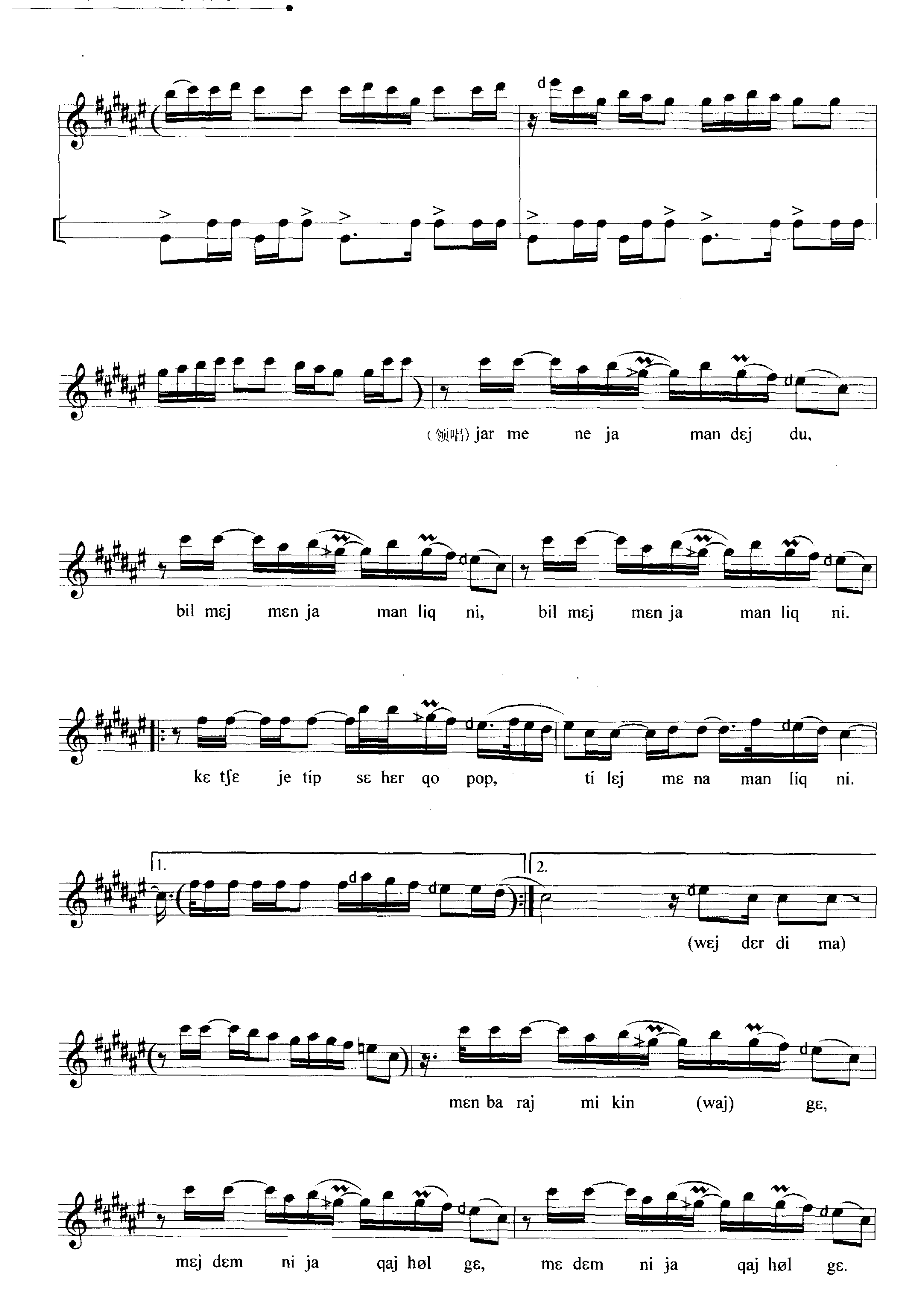

e tim niŋ al di din ɑʃ qan, sa man -


dɛk (al la) sa man dɛk (waj waj)
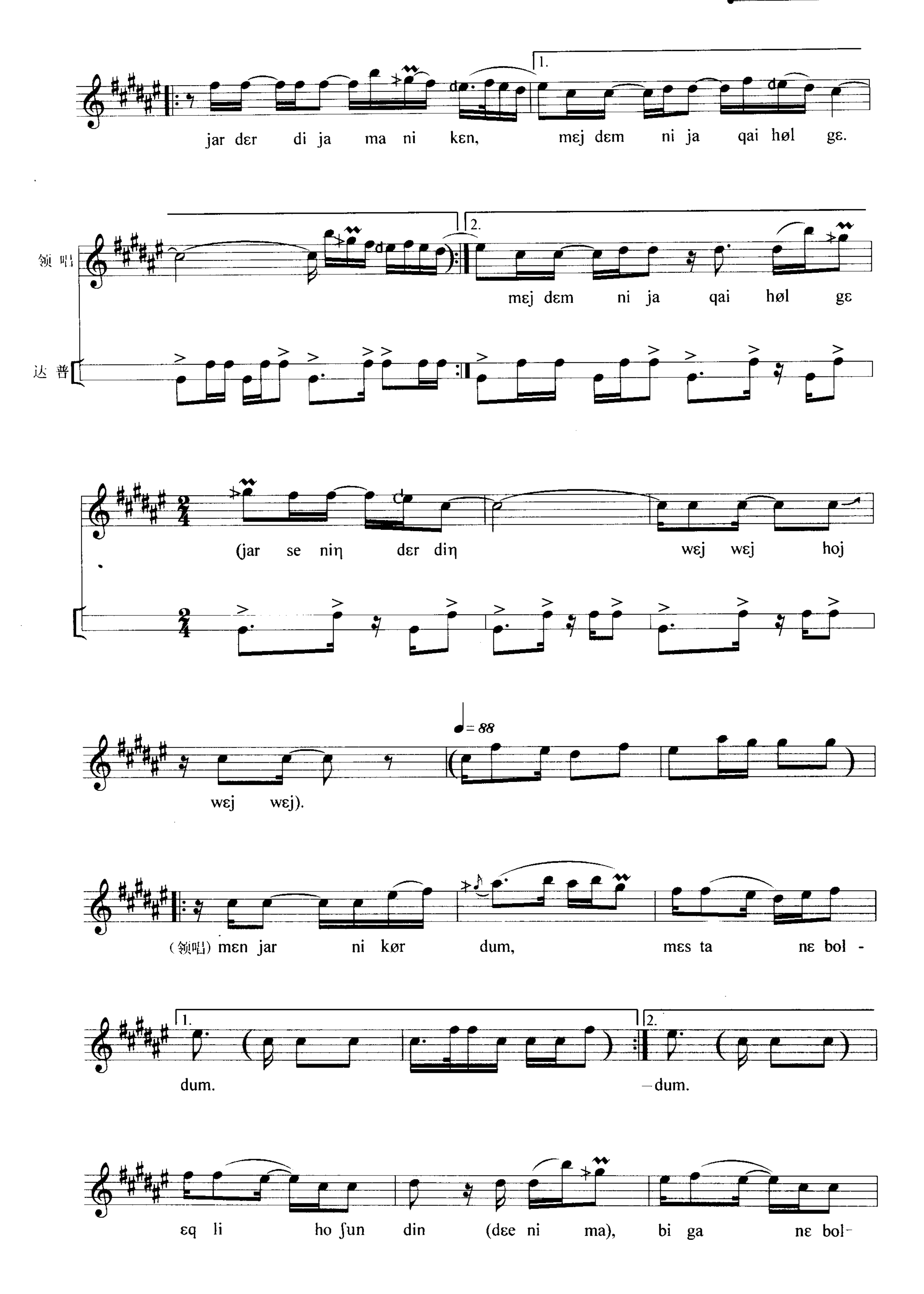

领 唱
sa man dɛk sa ʁi rip jiʁ laj.
齐 唱
(o xoj
达 普
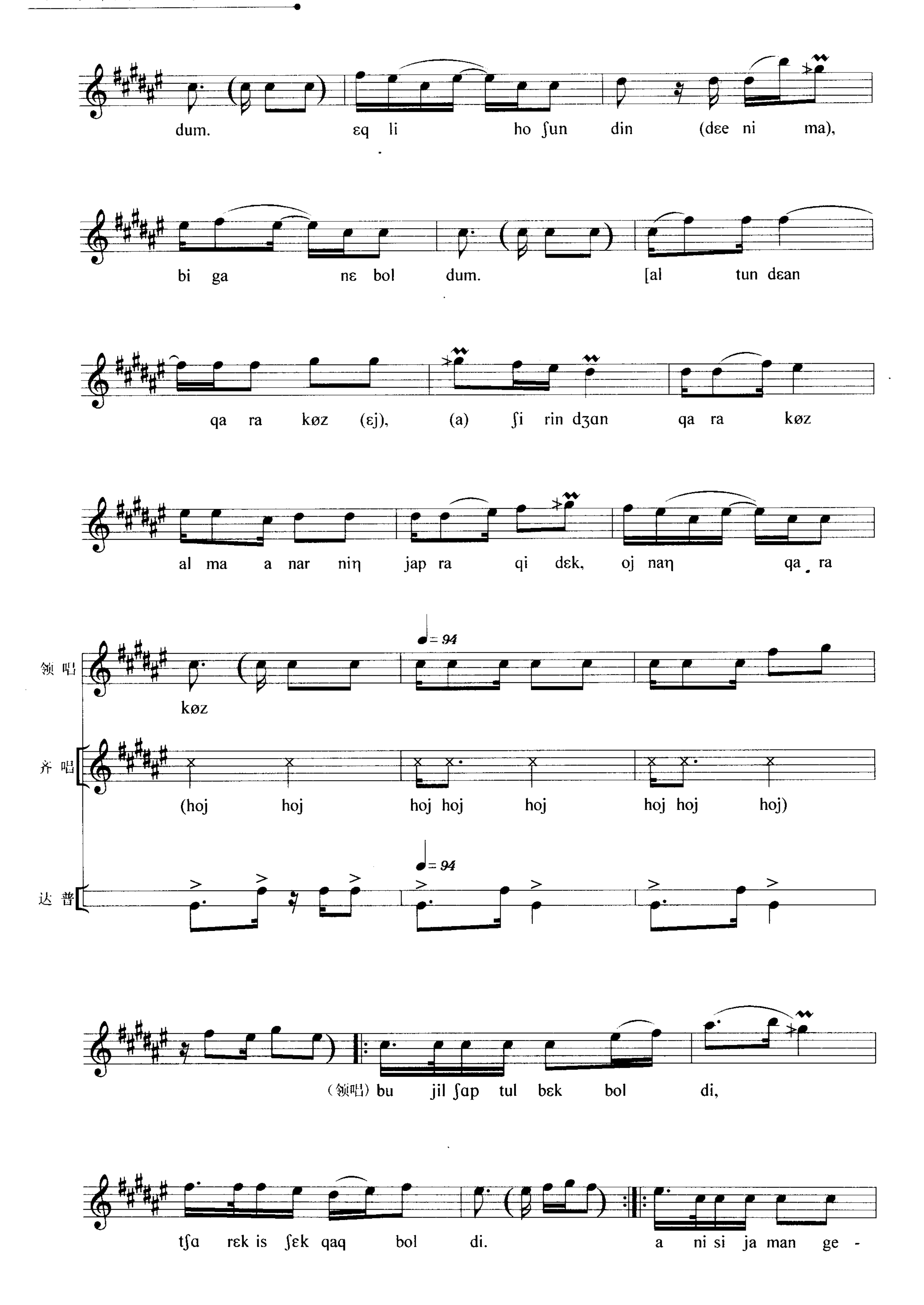

♩= 78
o xoj o xoj jɛj)
♩= 78
(领唱) at la-
ri ni (waj) hɛj dɛj di kɛn, muz da wan
bi lan (waj waj jɛj).
1.
2.
at la bir
jax ʃi ni qij naj di kɛn, bir ja man
bi lɛn (waj waj jɛj dɛr di ma).


bir
ja man jol was (waj) jol da
je tip, ʃir ʁɑ jol bɛr mes.
ja -
bɛr mɛs (waj waj jɛj). a-
ta ri din (waj) qa ʁiʃ al ʁan, il gi ri
kɛl mɛs (waj waj jɛj
领唱
dɛr di mɛj waj dɛr diŋ ja man).
达普
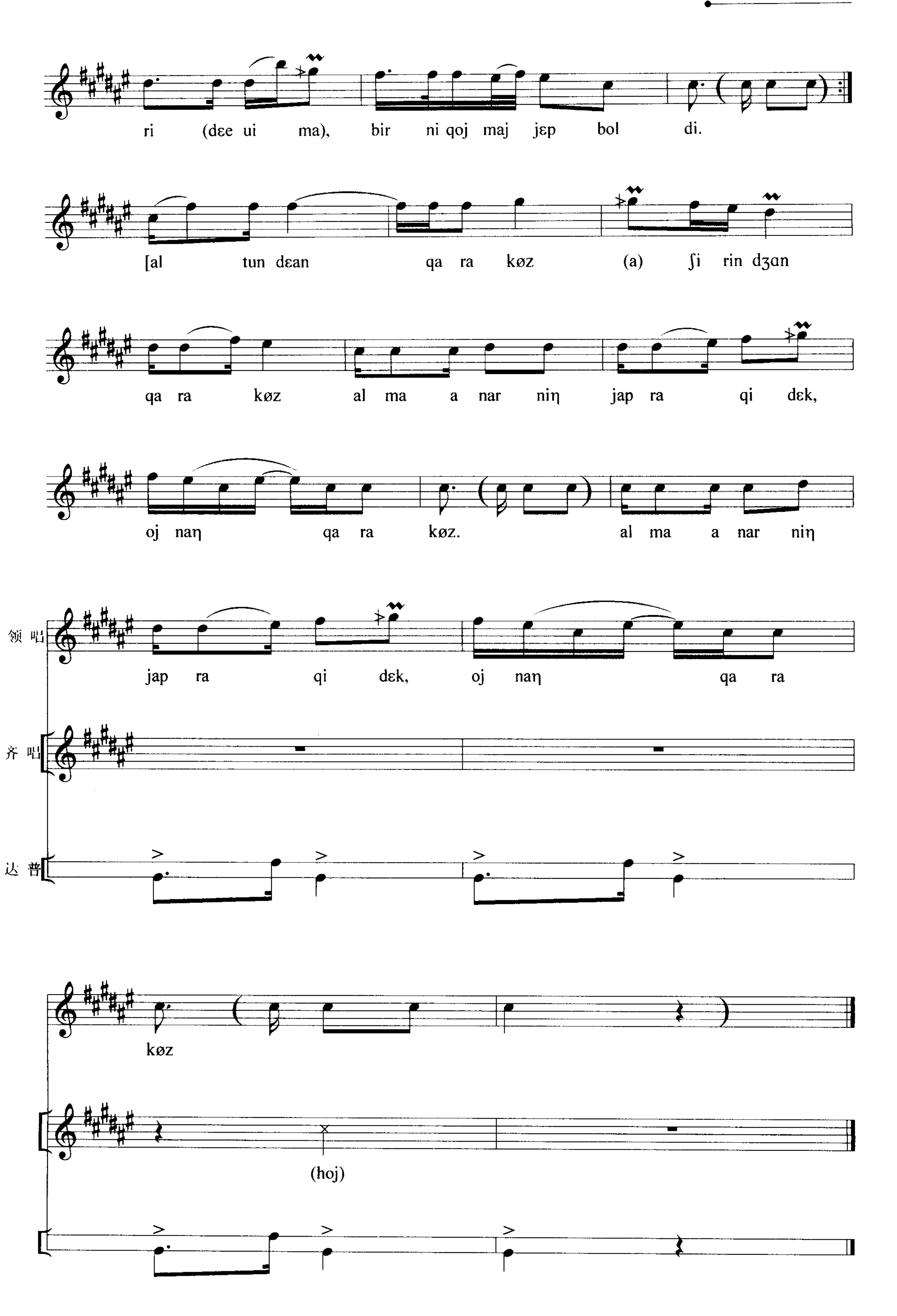


(领唱) jar me ne ja man dɛj du,
bil mɛj mɛn ja man liq ni, bil mɛj mɛn ja man liq ni.
kɛ tʃɛ je tip sɛ hɛr qo pop, ti lɛj mɛ na man liq ni.
1.
2.
(wɛj dɛr di ma)
mɛn ba raj mi kin (waj) gɛ,
mɛj dɛm ni ja qaj høl gɛ, mɛ dɛm ni ja qaj høl gɛ.


jar dɛr di ja ma ni kɛn, mɛj dɛm ni ja qai høl gɛ.
领唱
mɛj dɛm ni ja qai høl gɛ
达普
(jar se niŋ dɛr diŋ wɛj wɛj hoj
wɛj wɛj).
(领唱) mɛn jar ni kør dum, mɛs ta nɛ bol -
dum.
—dum.
ɛq li ho ʃun din (dɛɛ ni ma), bi ga nɛ bol-
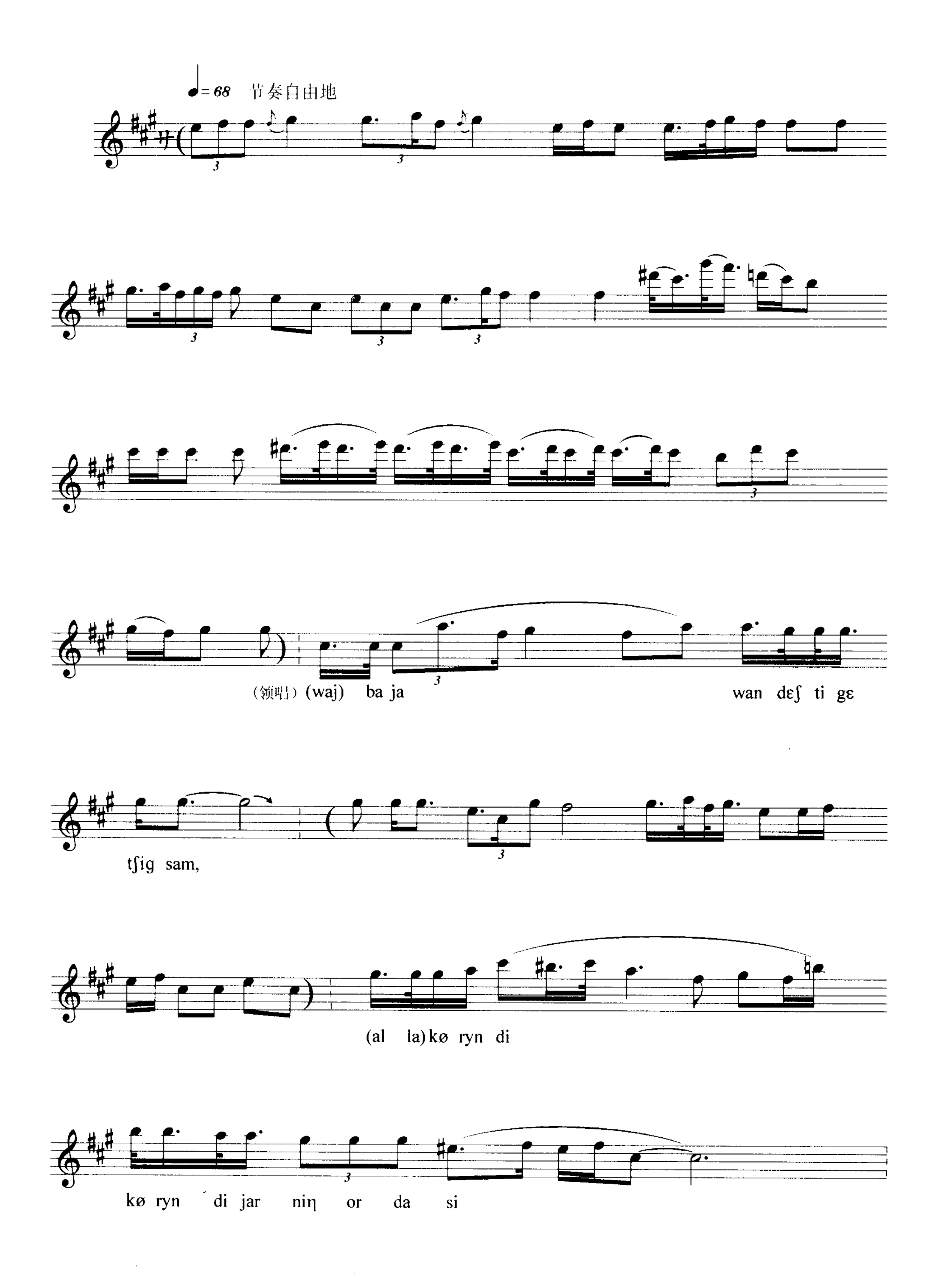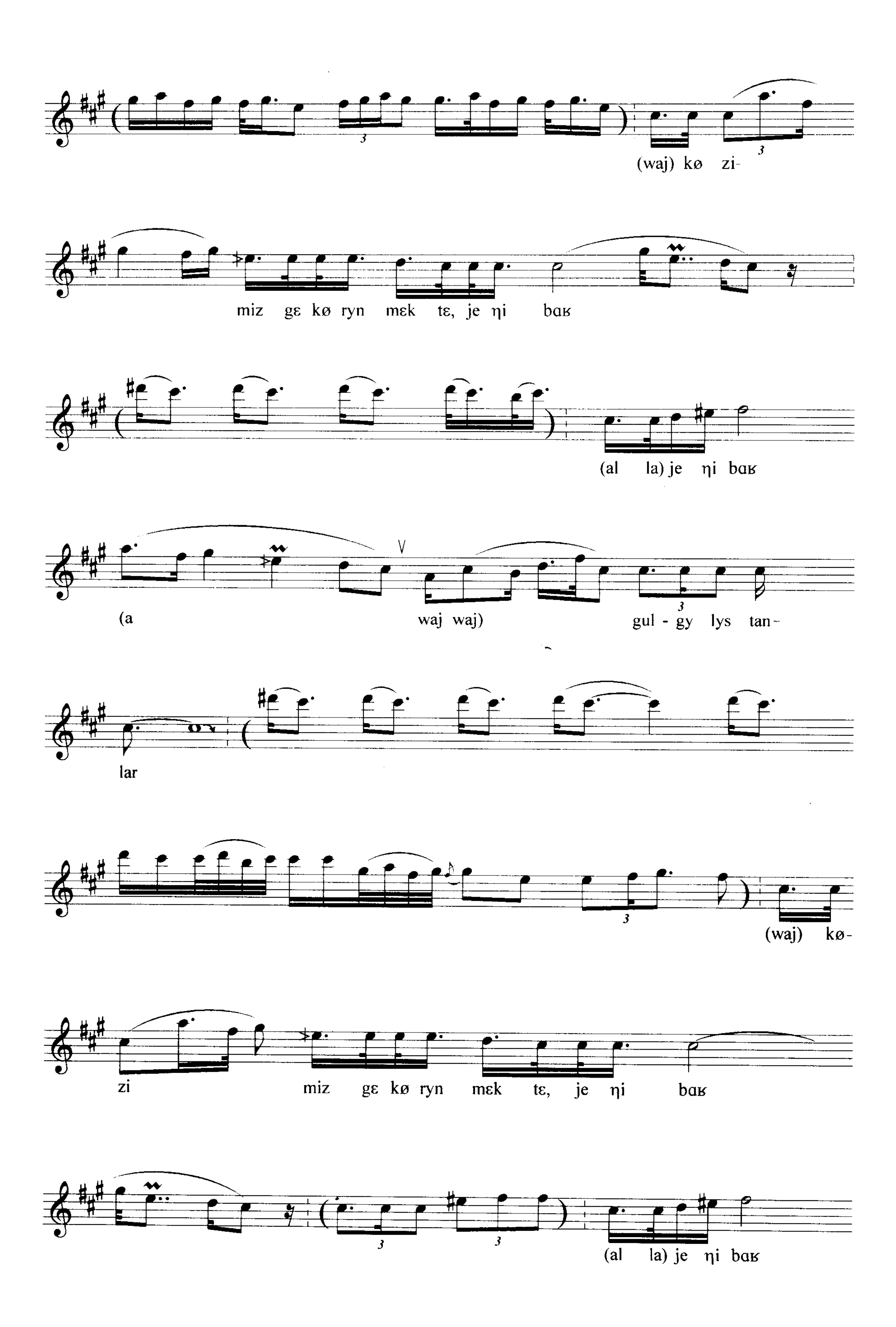


dum. ɛq li ho ʃun din (dɛe ni ma),
bi ga nɛ bol dum. ʃal tun dɛan
qa ra køz (ɛj), (a) ʃi rin dʒan qa ra køz
al ma a nar niŋ jap ra qi dɛk, oj naŋ qa ra
领唱
køz
♩= 94
齐唱
(hoj hoj hoj hoj hoj hoj hoj hoj)
达普
♩= 94
(领唱) bu jil ʃap tul bɛk bol di,
tʃa rɛk is ʃɛk qaq bol di. a ni si ja man ge -
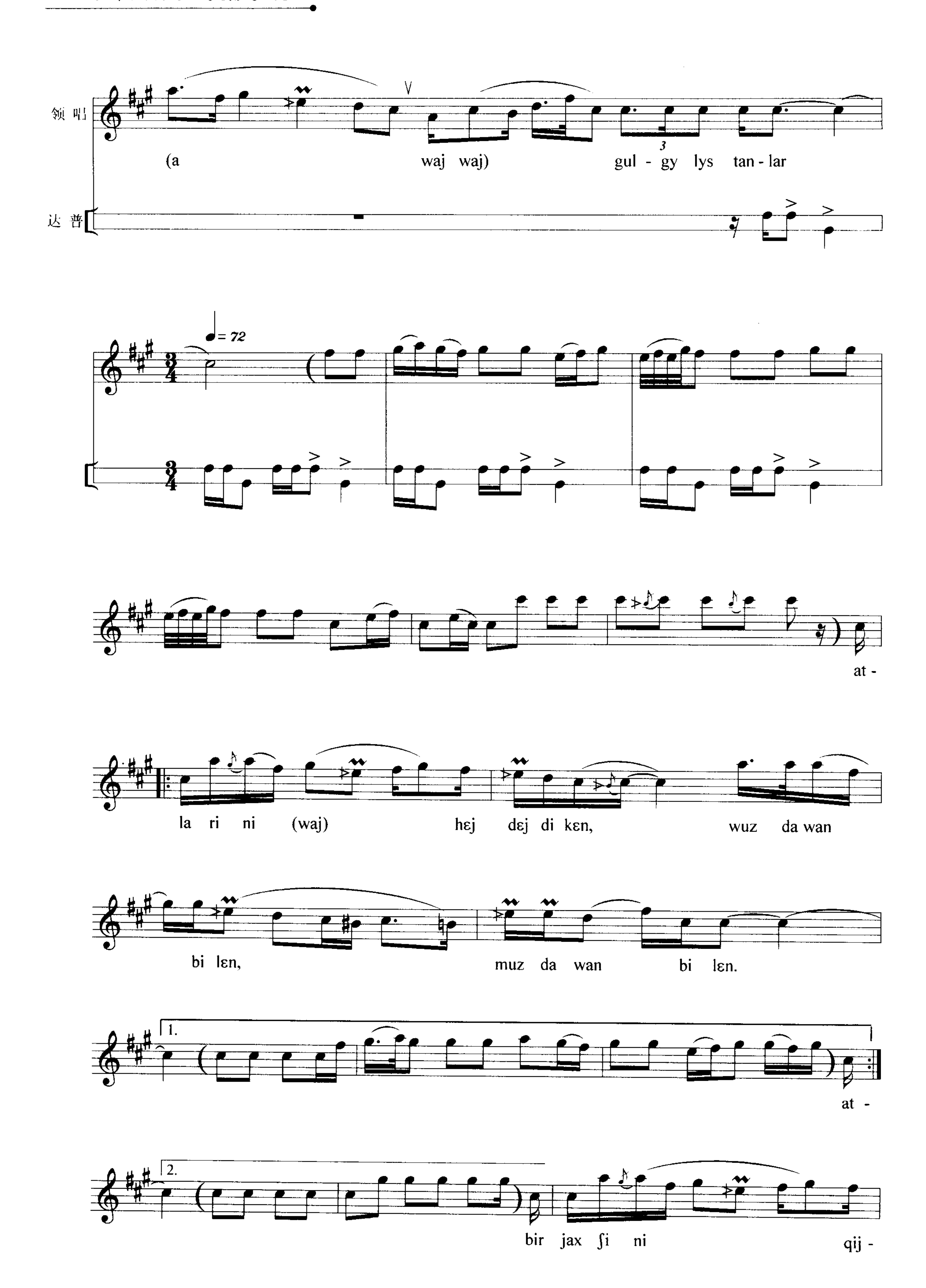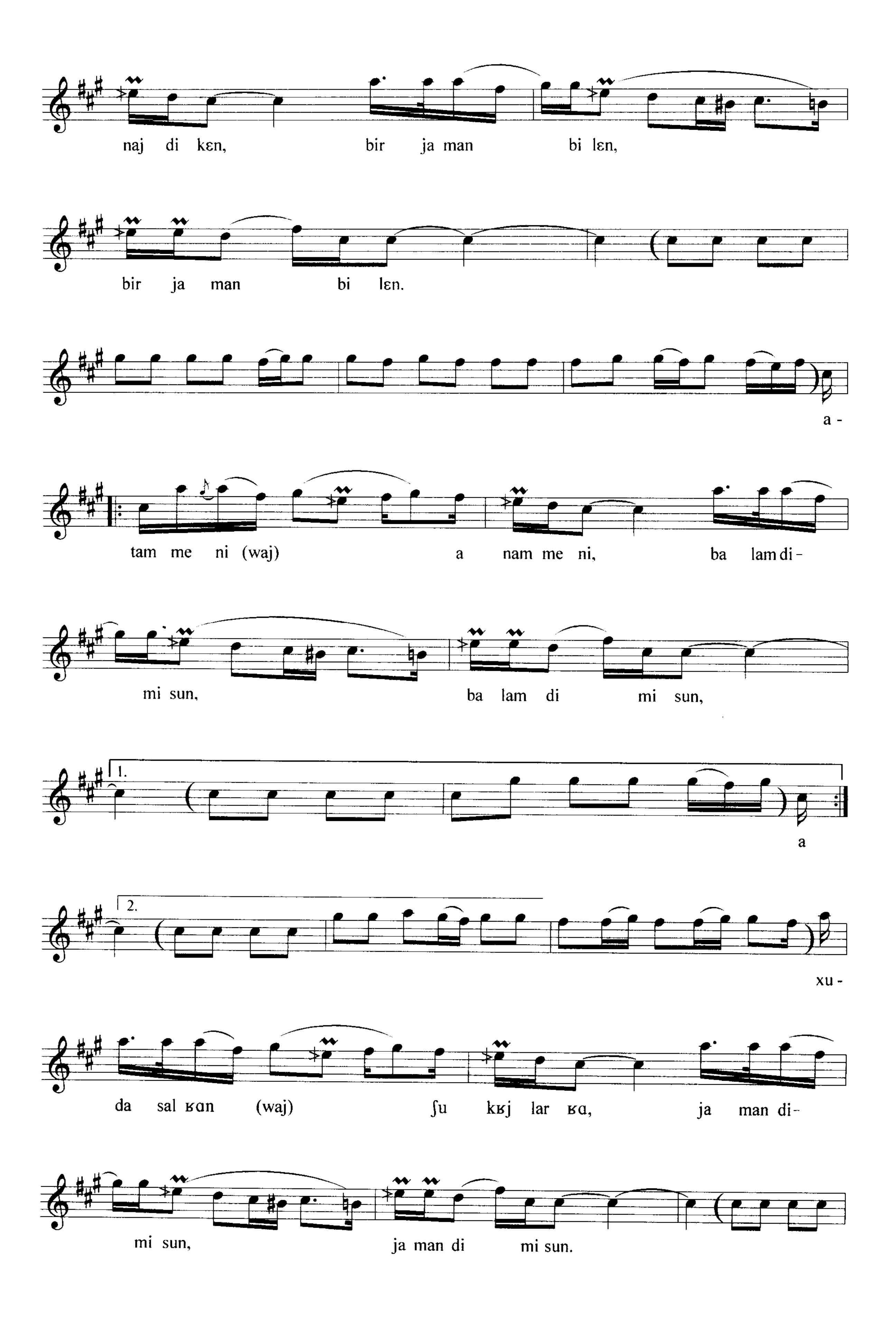


ri (dɛe ui ma), bir ni qoj maj jɛp bol di.
[al tun dɛan qa ra køz (a) ʃi rin dʒan
qa ra køz al ma a nar niŋ jap ra qi dɛk,
oj naŋ qa ra køz. al ma a nar niŋ
领唱
jap ra qi dɛk, oj naŋ qa ra
齐唱
达普
køz
(hoj)
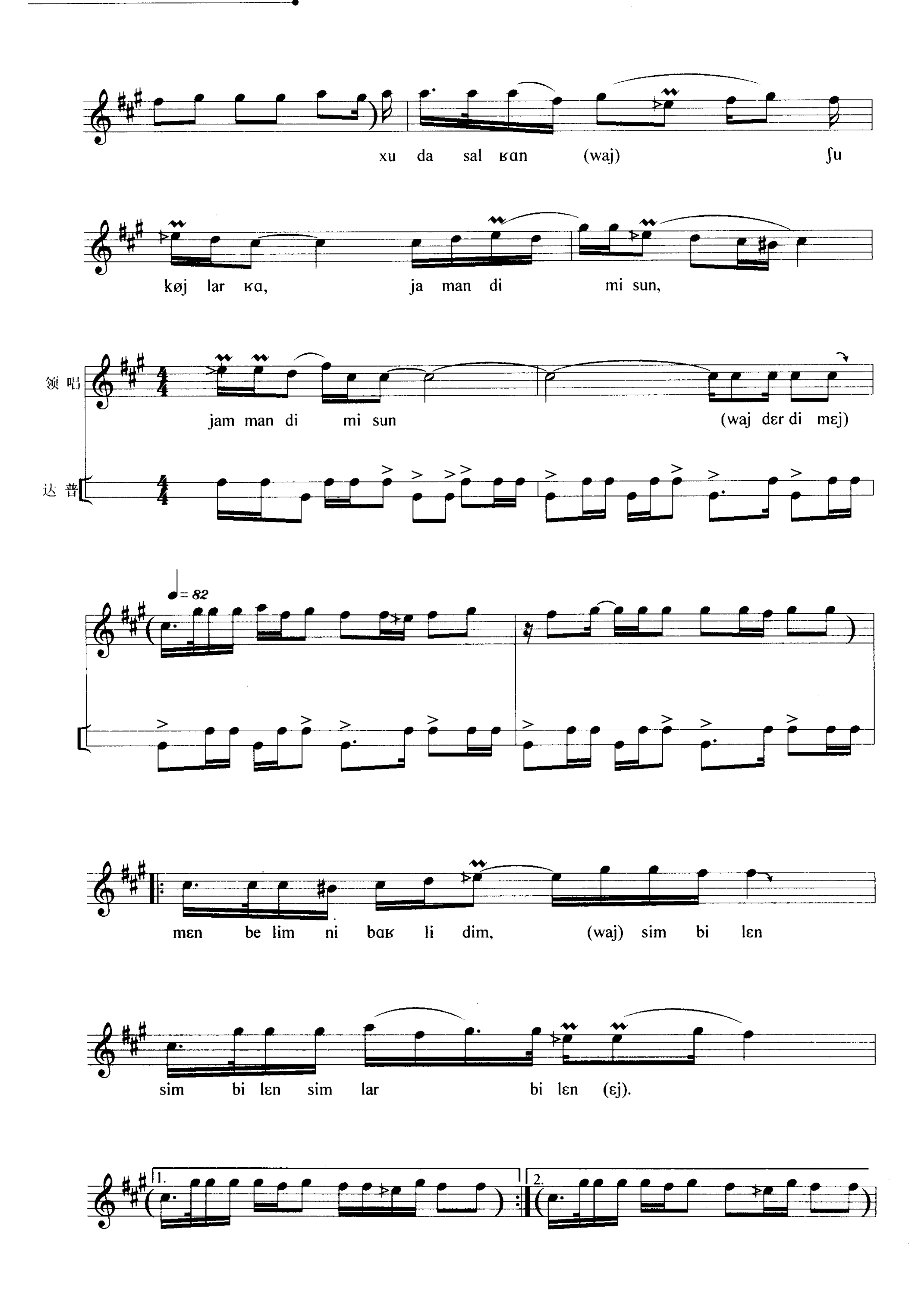
麦盖提都尕买特巴亚宛木卡姆
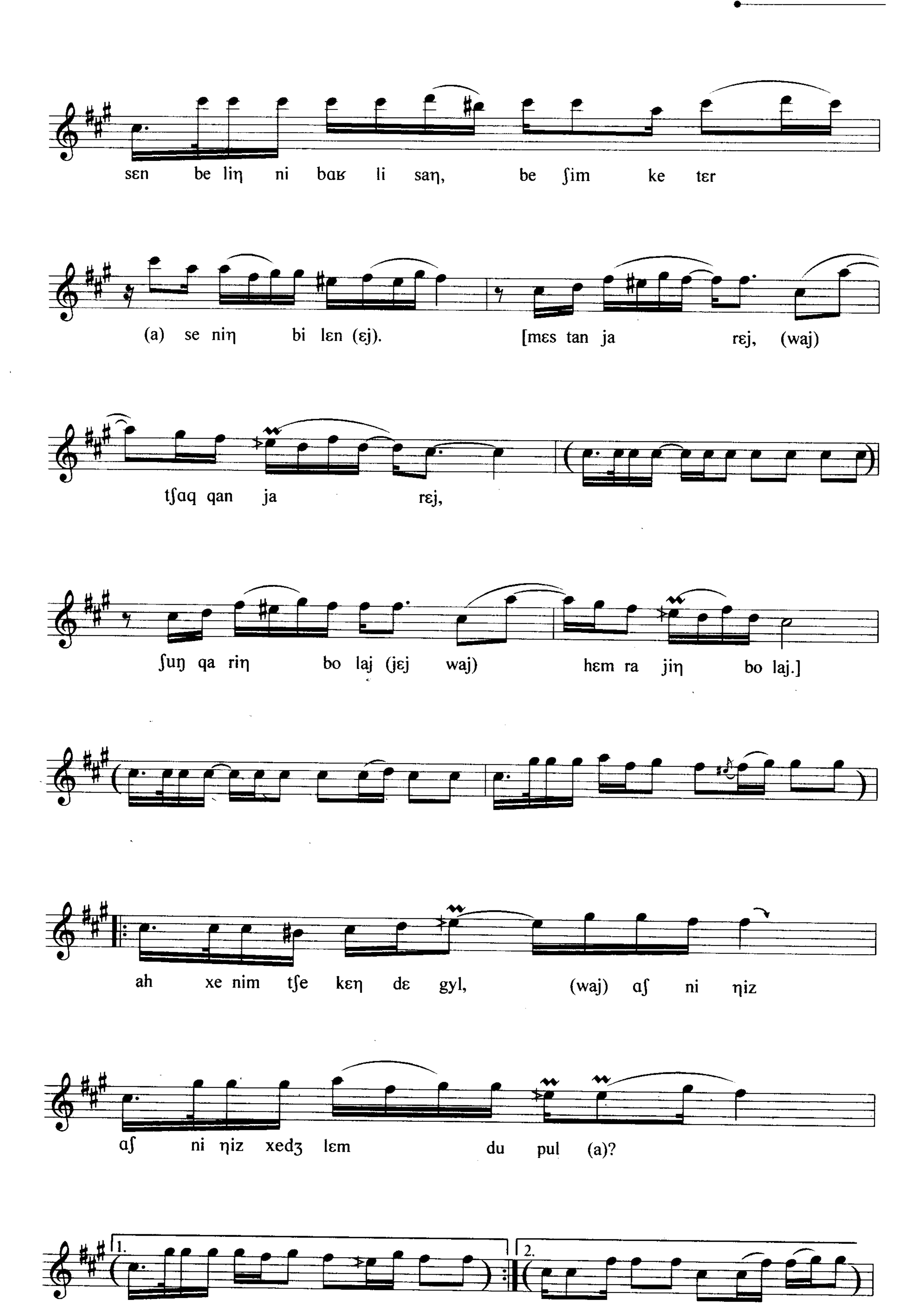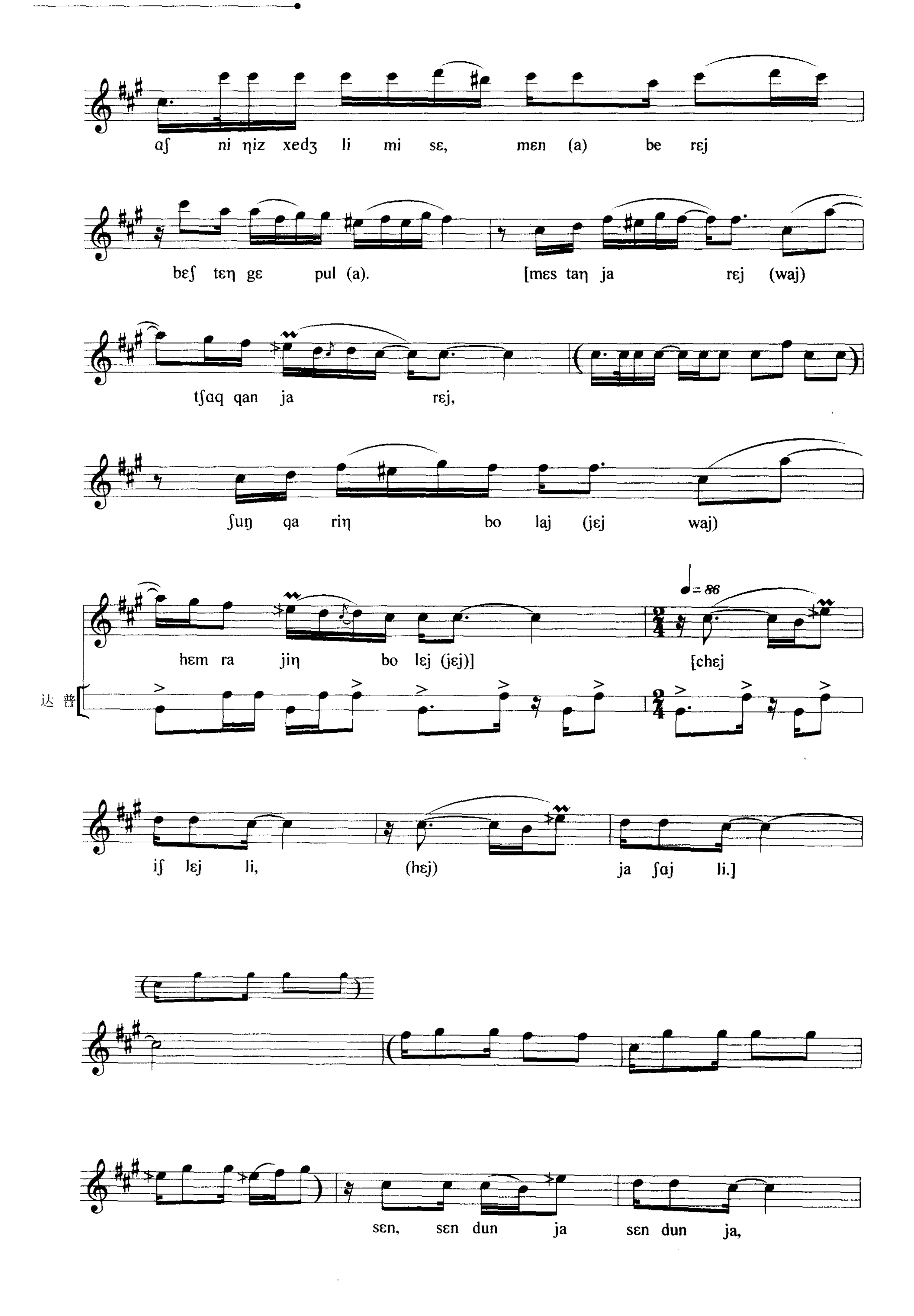



(waj) kø zi-
miz gɛ kø ryn mɛk tɛ, je ŋi baʁ
(al la) je ŋi baʁ
(a waj waj) gul - gy lys tan-
lar
(waj) kø-
zi miz gɛ kø ryn mɛk tɛ, je ŋi baʁ
(al la) je ŋi baʁ
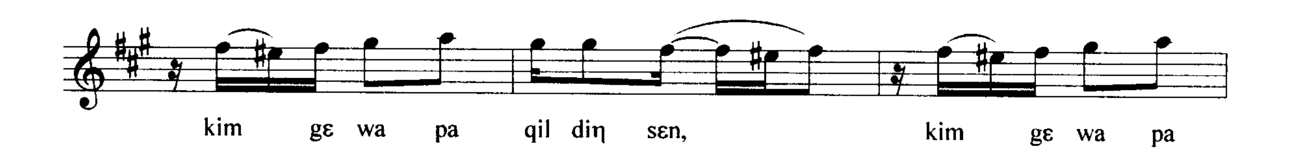

领 唱
达 普
(a
waj waj)
gul - gy lys tan - lar
at -
la ri ni (waj) hɛj dɛj di kɛn, wuz da wan
bi lɛn, muz da wan bi lɛn.
at -
bir jax ʃi ni qij -
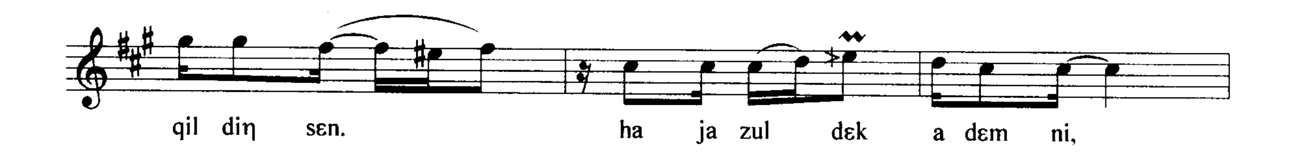

naj di kɛn, bir ja man bi lɛn,
bir ja man bi lɛn.
a-
tam me ni (waj) a nam me ni, ba lam di-
mi sun, ba lam di mi sun,
1.
a
2.
xu-
da sal ʁɑn (waj) ʃu kʁj lar ʁɑ, ja man di-
mi sun, ja man di mi sun.
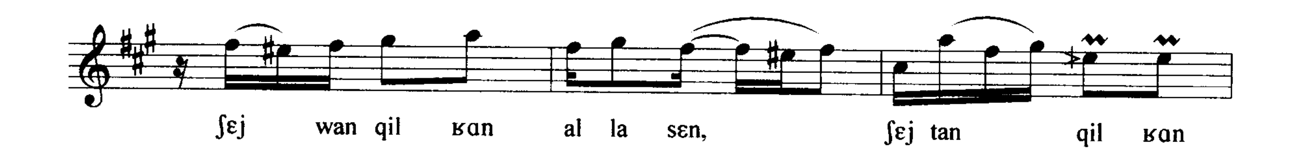

xu da sal ʁan (waj) ʃu
køj lar ʁa, ja man di mi sun,
领唱
jam man di mi sun (waj dɛr di mɛj)
达普
= 82
mɛn be lim ni baʁ li dim, (waj) sim bi lɛn
sim bi lɛn sim lar bi lɛn (ɛj).
1.
2.

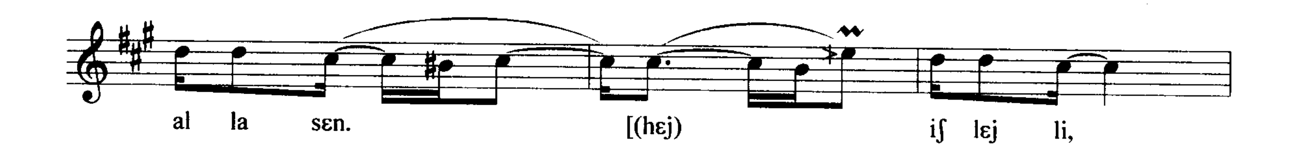

sɛn be liŋ ni baʁ li saŋ, be ʃim ke tɛr
(a) se niŋ bi lɛn (ɛj). [mɛs tan ja rɛj, (waj)
tʃaq qan ja rɛj,
ʃuŋ qa riŋ bo laj (jɛj waj) hɛm ra jiŋ bo laj.]
ah xe nim tʃe kɛŋ dɛ gyl, (waj) aʃ ni ŋiz
aʃ ni ŋiz xedʒ lɛm du pul (a)?
1.
2.
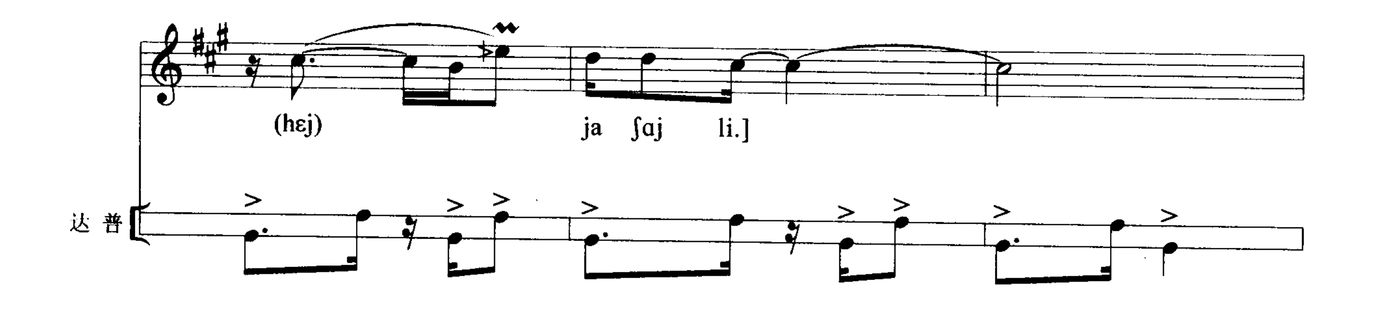

aʃ ni ŋiz xedʒ li mi sɛ, mɛn (a) be rɛj
bɛʃ tɛŋ gɛ pul (a). [mɛs taŋ ja rɛj (waj)
tʃɑq qan ja rɛj,
ʃuŋ qa riŋ bo laj (jɛj waj)
hɛm ra jiŋ bo lɛj (jɛj)] [chɛj
♩= 86
达 普
iʃ lɛj li, (hɛj) ja ʃaj li.]
sɛn, sɛn dun ja sɛn dun ja,

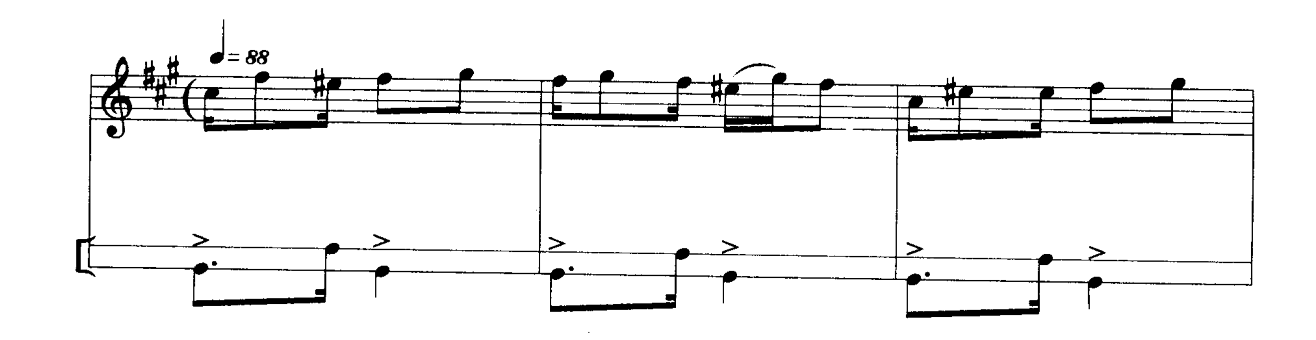

kim gɛ wa pa qil diŋ sɛn, kim gɛ wa pa
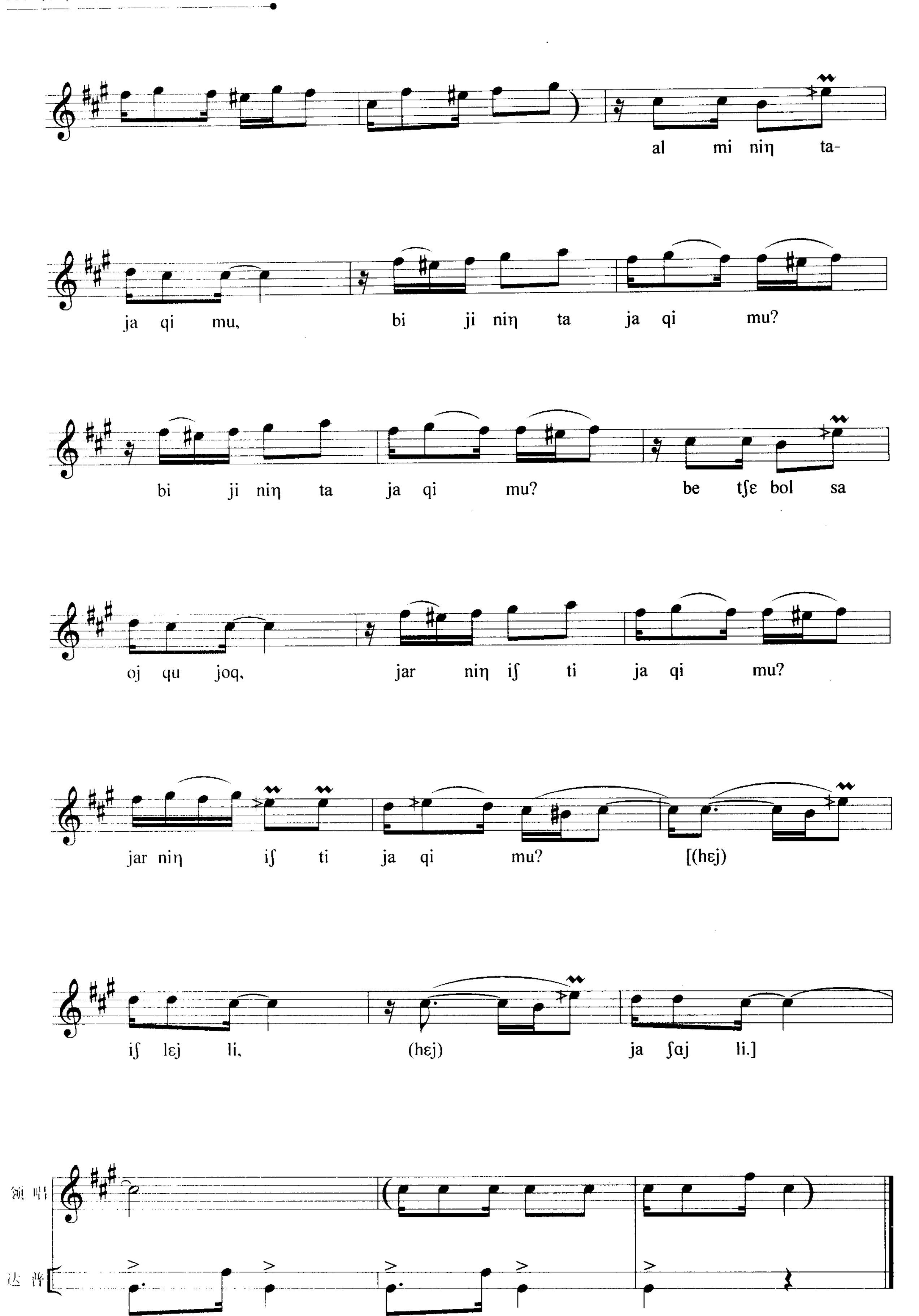

qil diŋ sɛn. ha ja zul dɛk a dɛm ni,


ʃɛj wan qil ʁɑn al la sɛn, ʃɛj tan qil ʁɑn
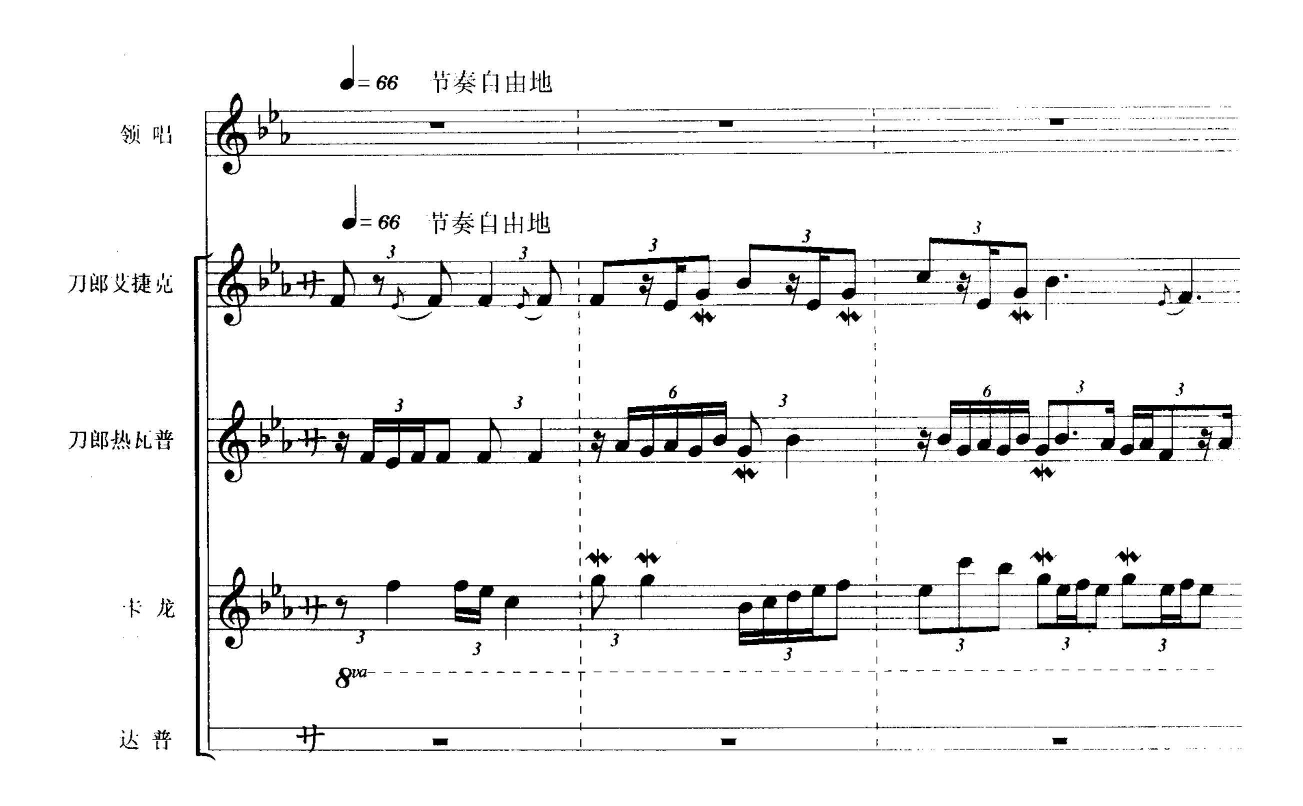

al la sɛn. [(hɛj) iʃ lɛj li,
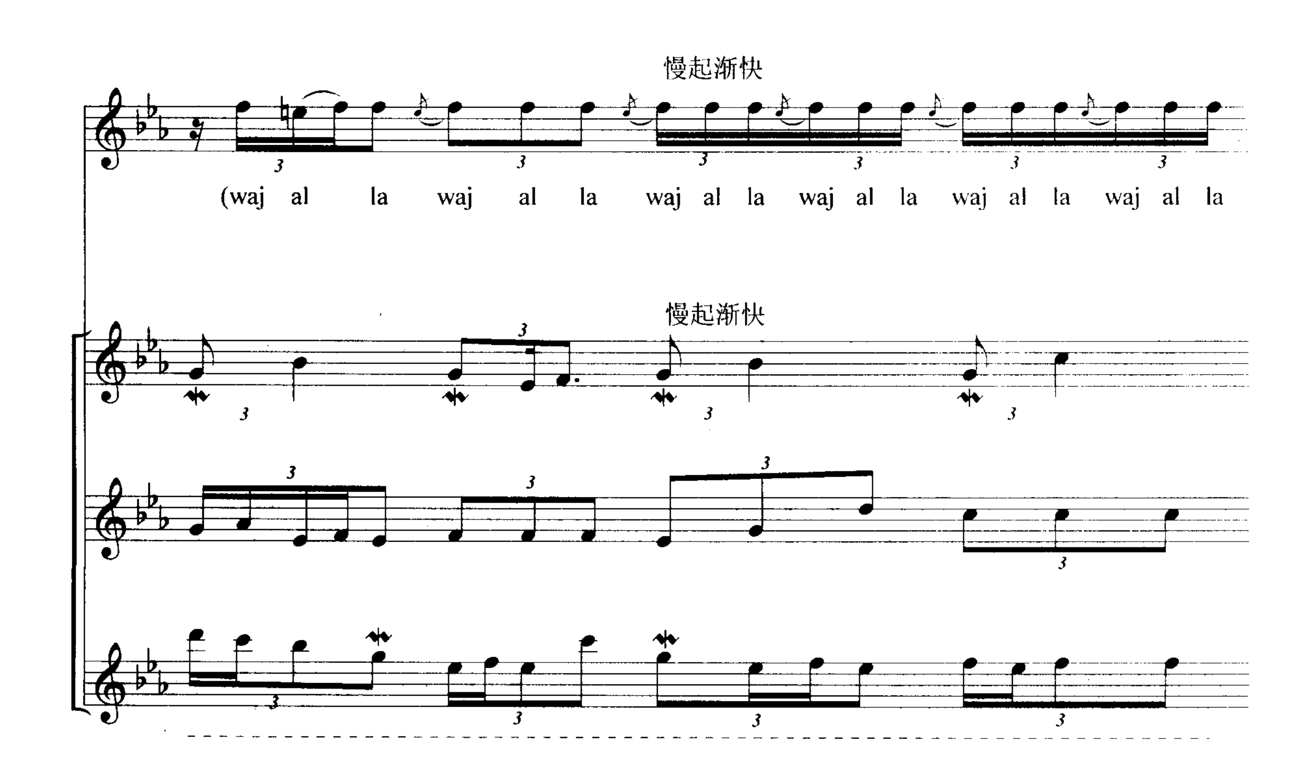

(hɛj) ja ʃɑj li.]
达 普
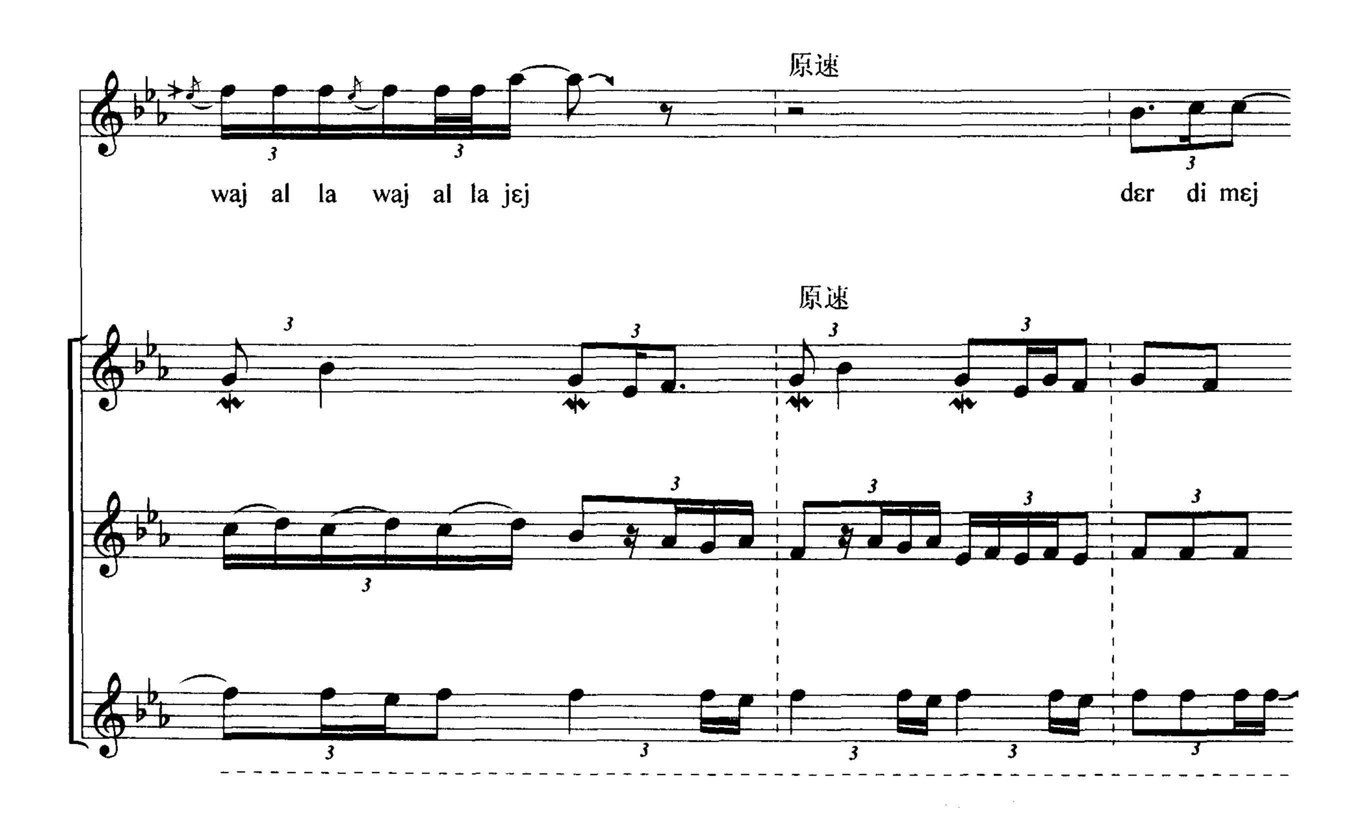

♩= 88
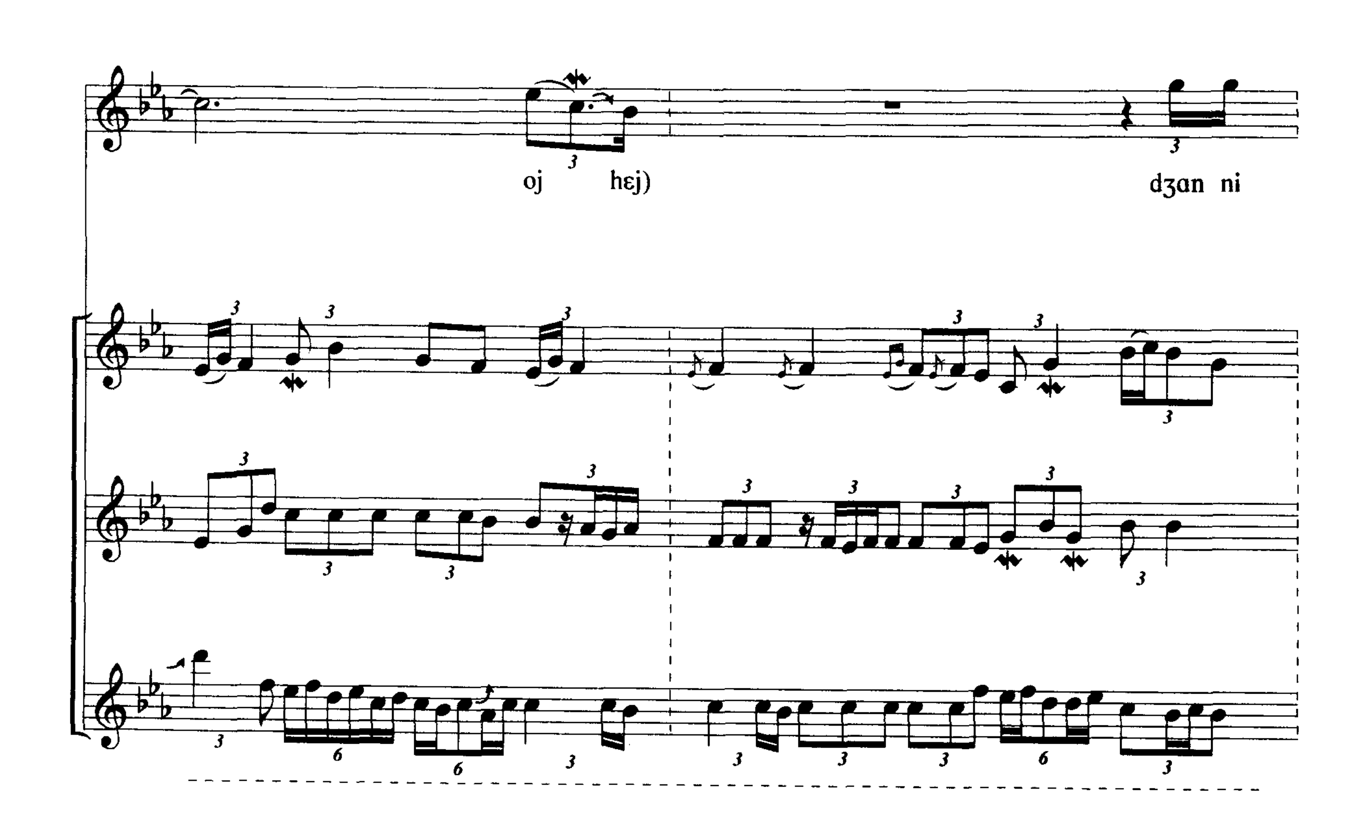

al mi niŋ ta-
ja qi mu, bi ji niŋ ta ja qi mu?
bi ji niŋ ta ja qi mu? be tʃɛ bol sa
oj qu joq, jar niŋ iʃ ti ja qi mu?
jar niŋ iʃ ti ja qi mu? [(hɛj)
iʃ lɛj li, (hɛj) ja ʃaj li.]
领唱
达普

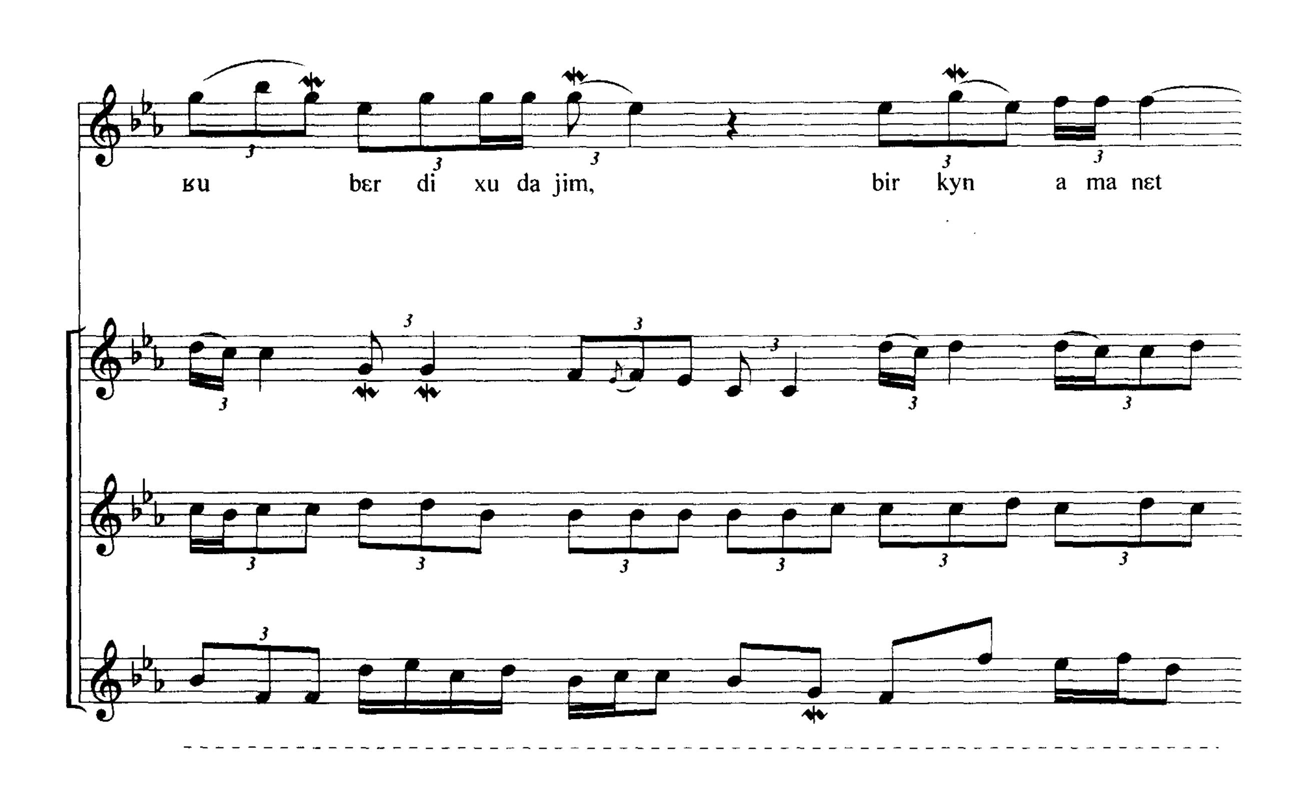
巴楚孜尔巴亚宛木卡姆
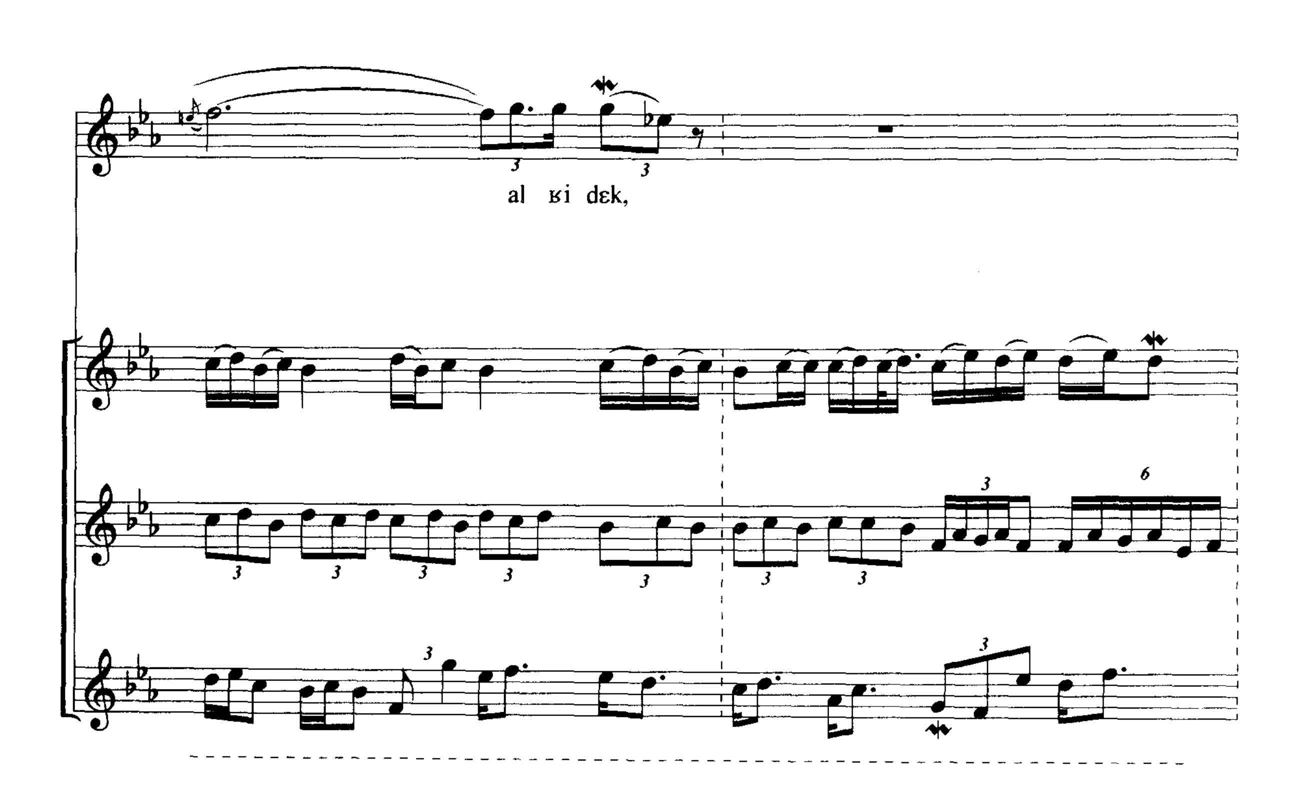

♩= 66 节奏自由地
领 唱
♩= 66 节奏自由地
刀郎艾捷克
刀郎热瓦普
卡 龙
8va
达 普

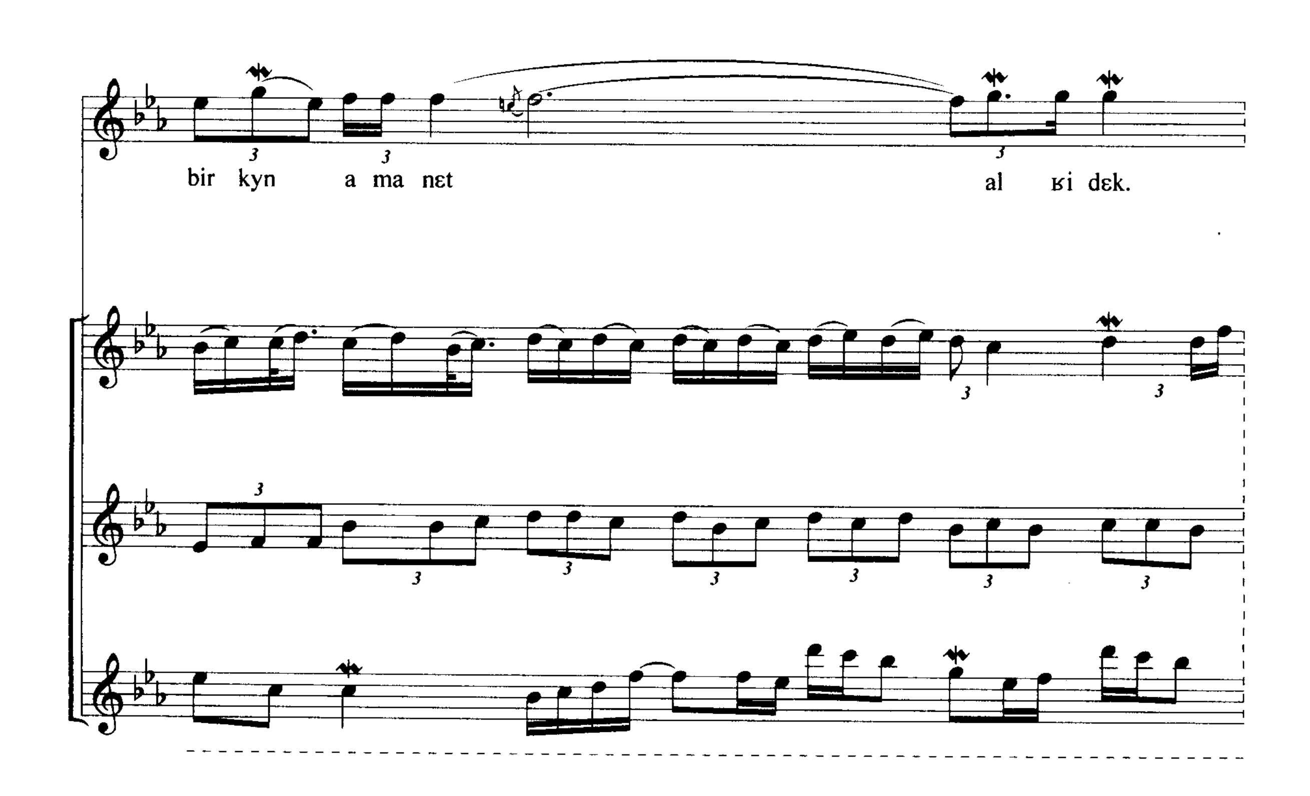

慢起渐快
(waj al la waj al la waj al la waj al la waj al la waj al la
慢起渐快

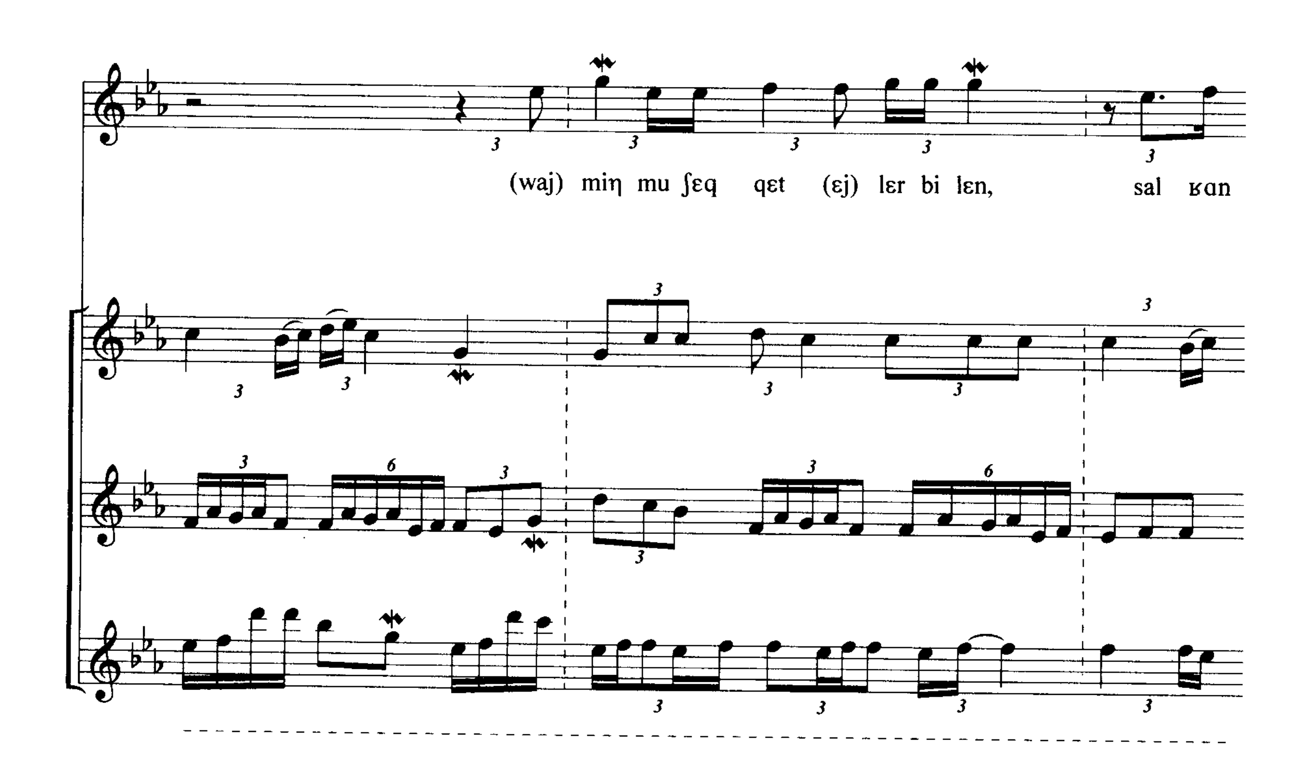

原速
waj al la waj al la jɛj
dɛr di mɛj
原速


oj hɛj)
dʒan ni


ʁu bɛr di xu da jim, bir kyn a ma nɛt


al ʁi dɛk,


bir kyn a ma nɛt al ʁi dɛk.
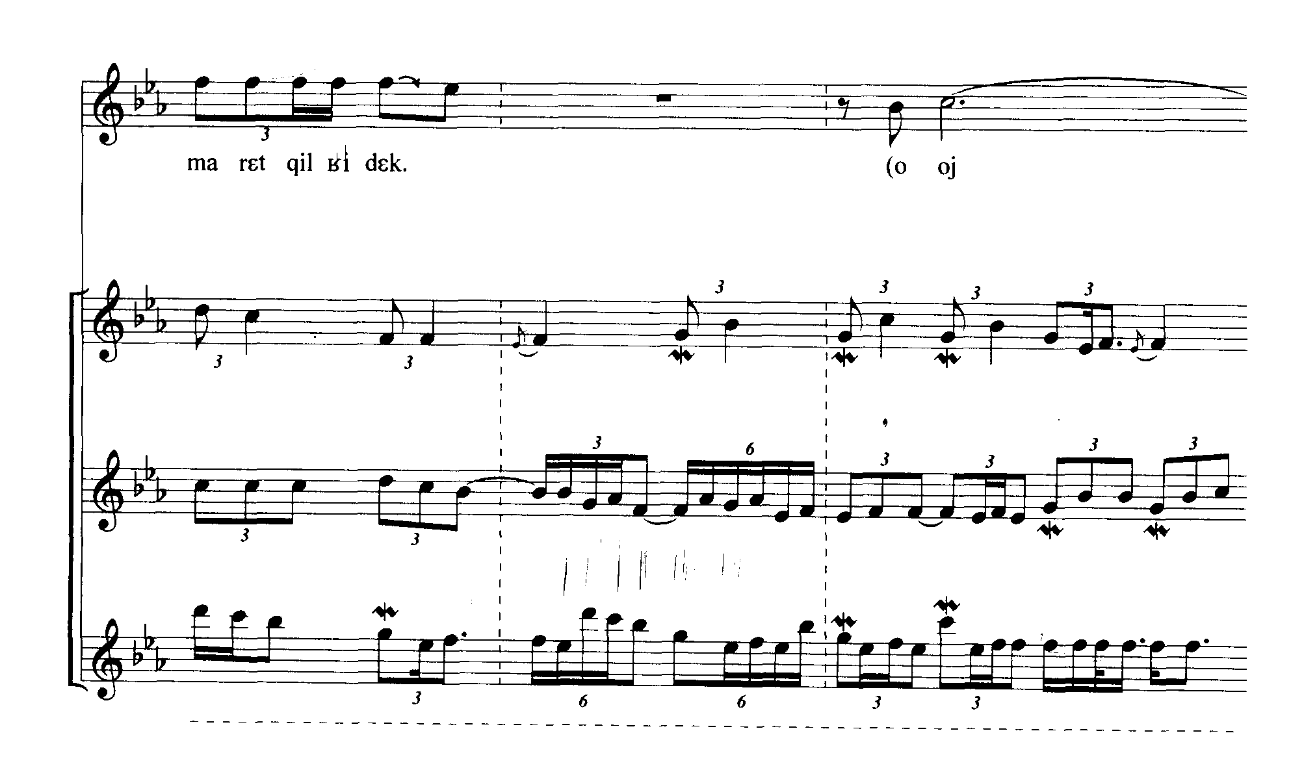

(waj) miŋ mu ʃɛq qɛt (ɛj) lɛr bi lɛn, sal ʁɑn
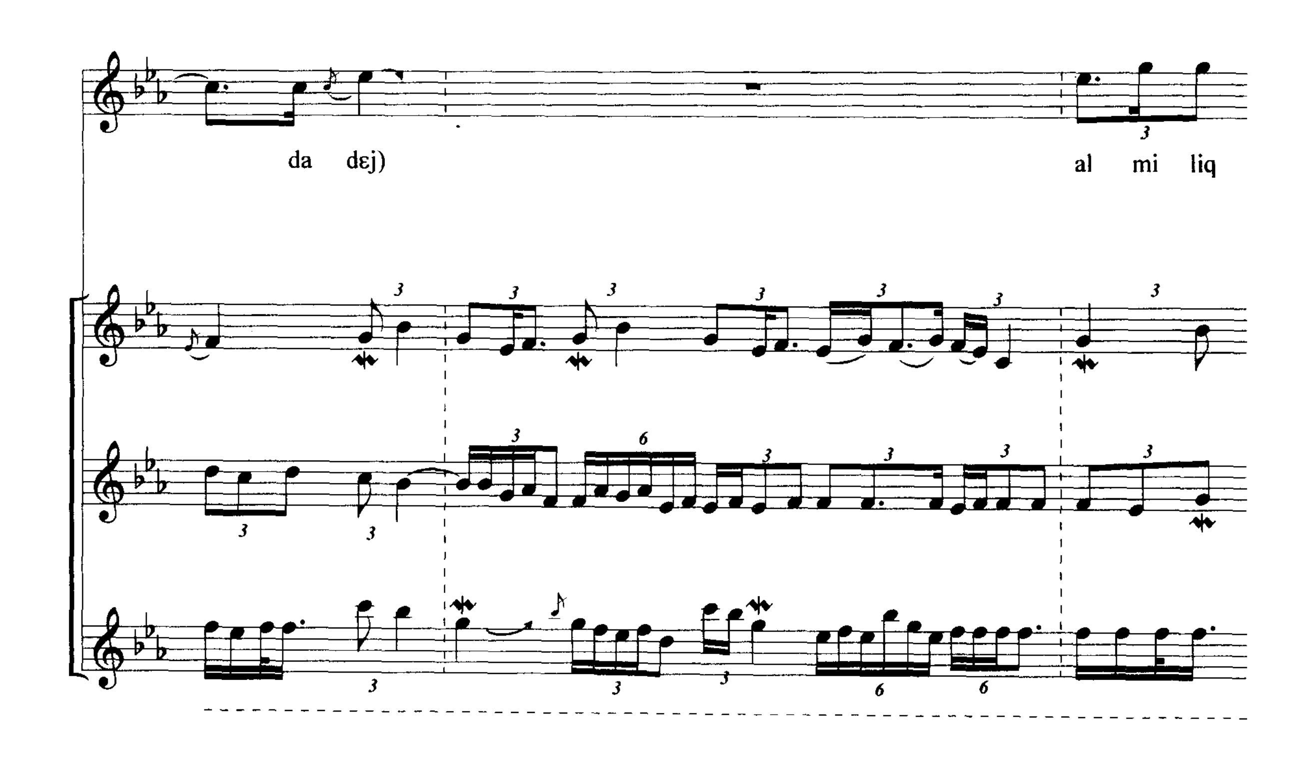
领唱

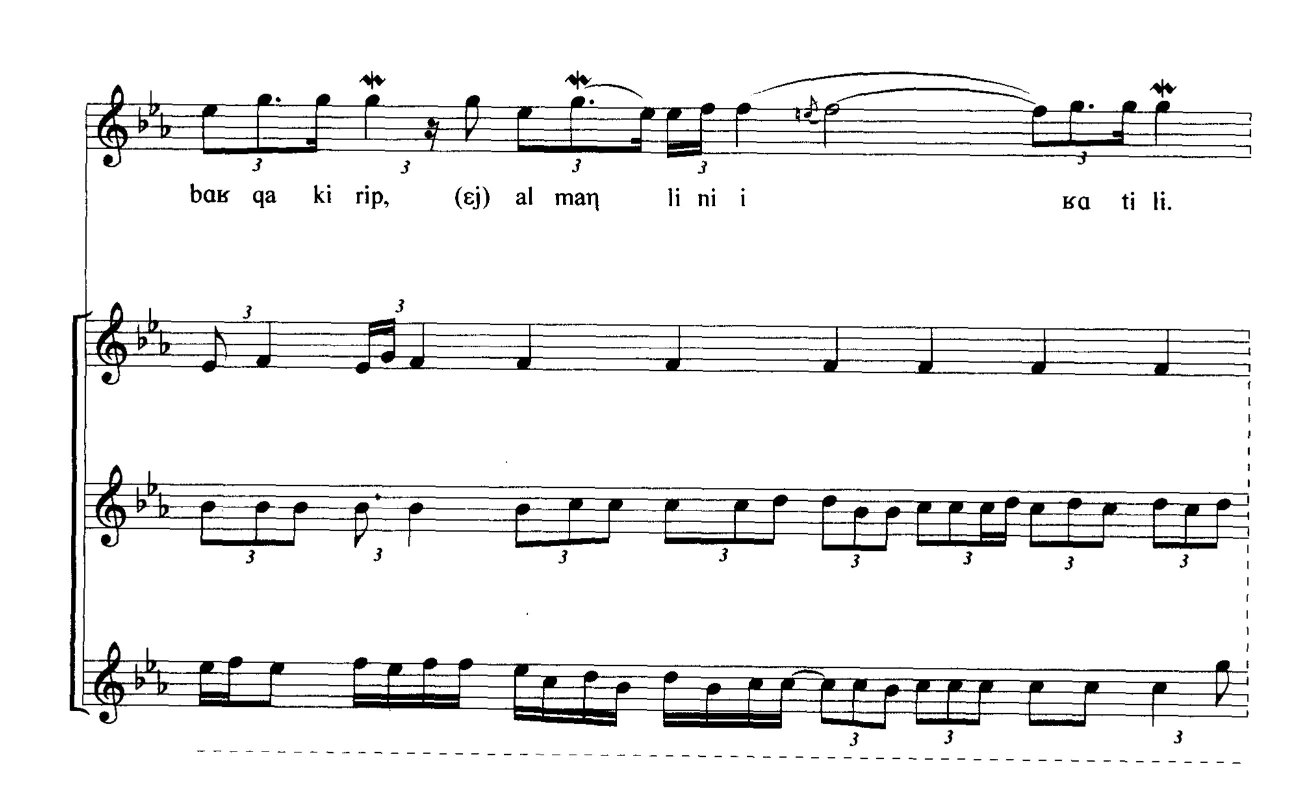
i ma Sal ʁɑn i -

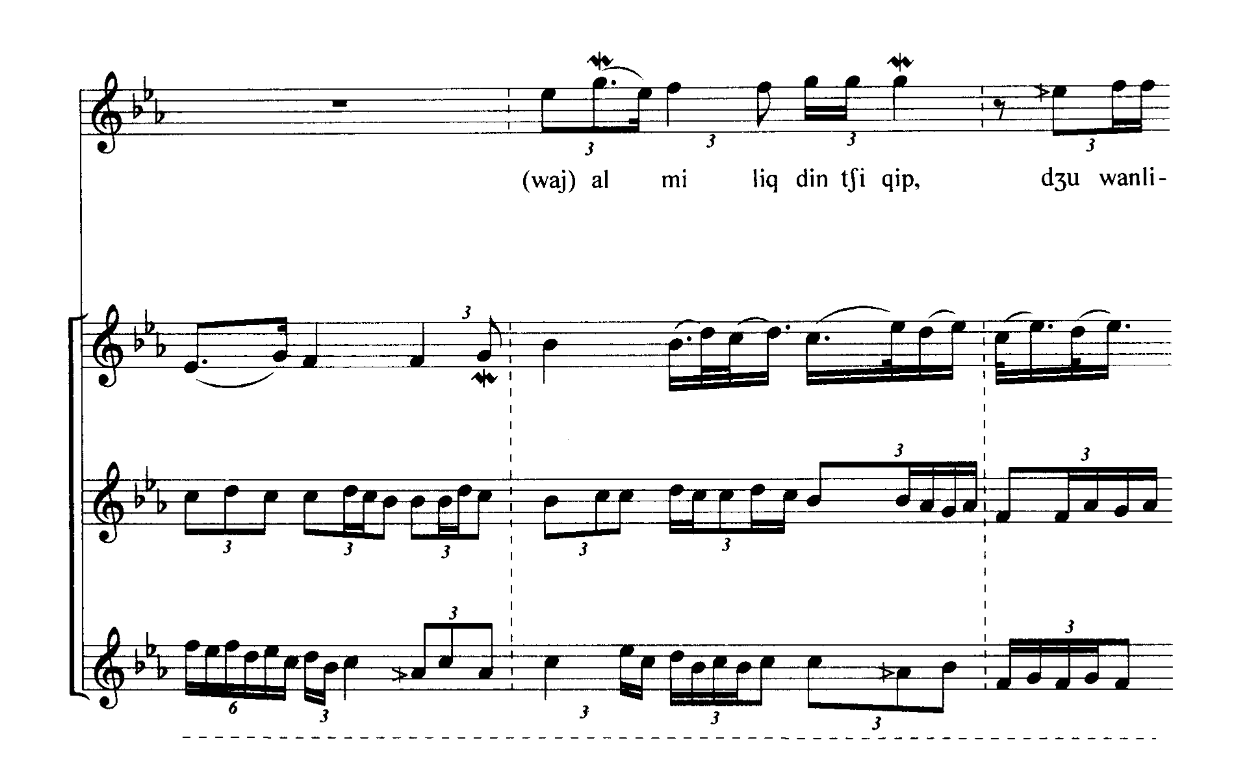
齐唱

(oj)




da dεj)
al mi liq


baʁ qa ki rip, (εj) al maŋ li ni i ʁa ti li.



领唱

ni jiʁ la
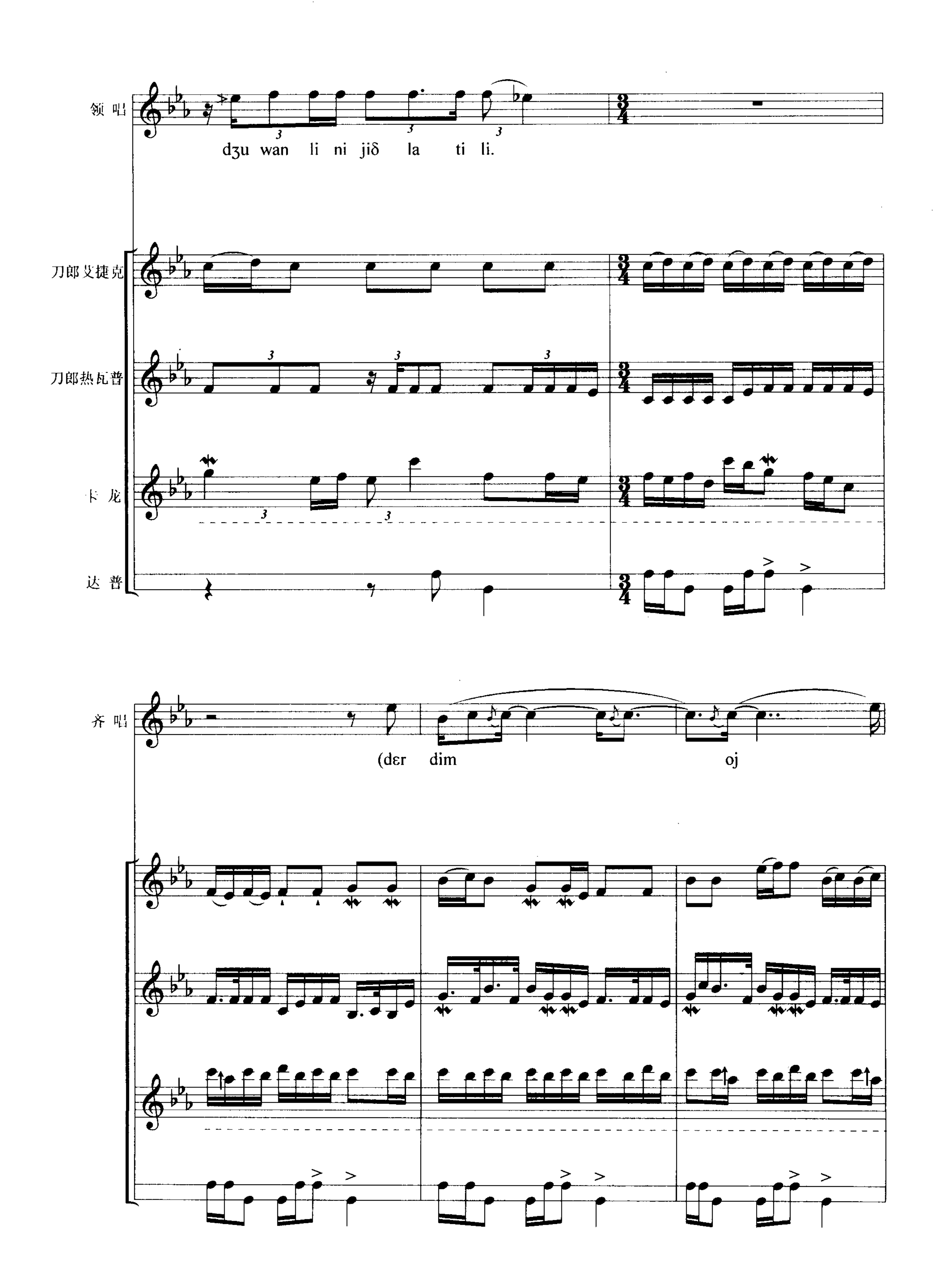
齐唱
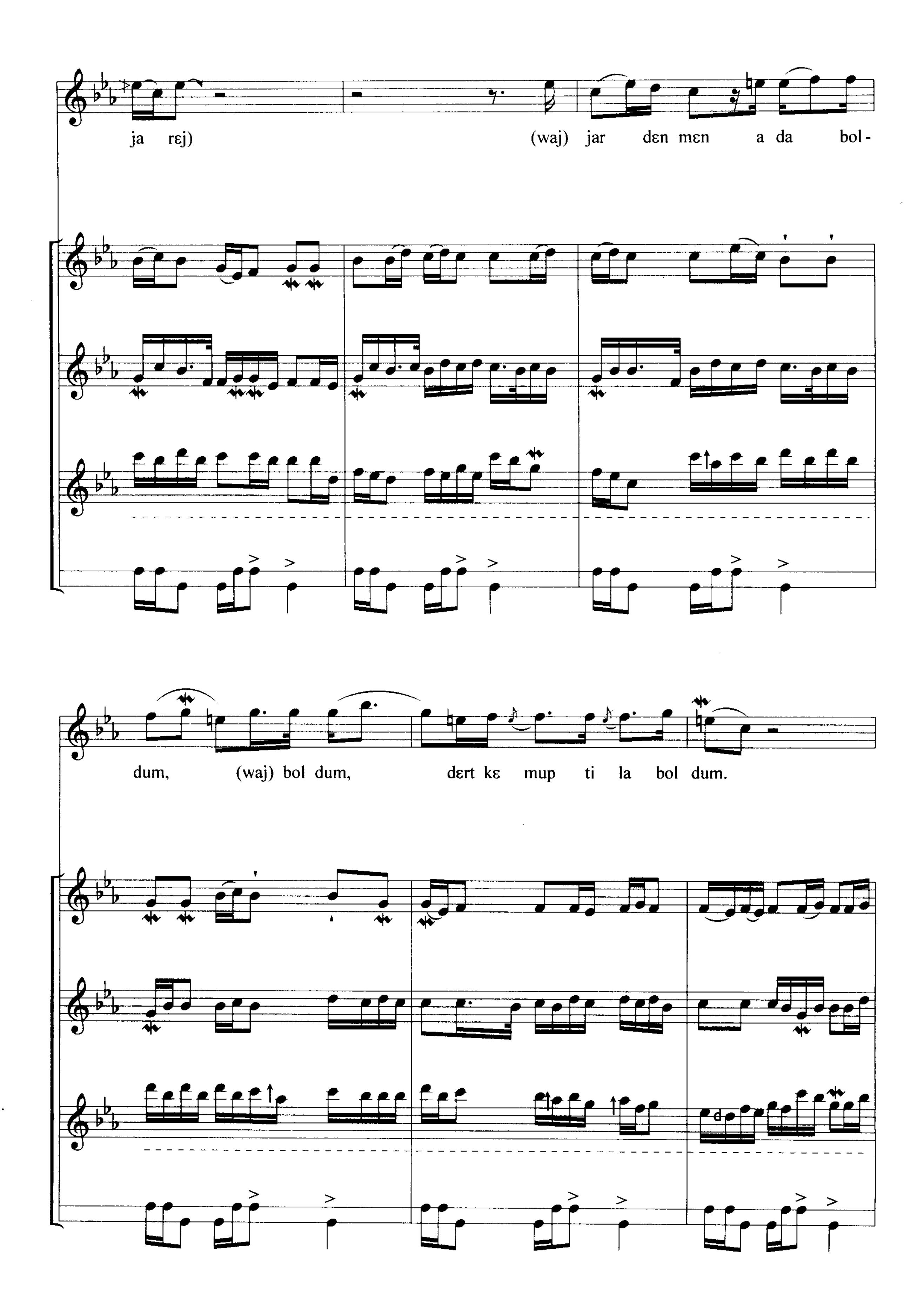
(waj al la al la al la jaj)

刀郎艾捷克
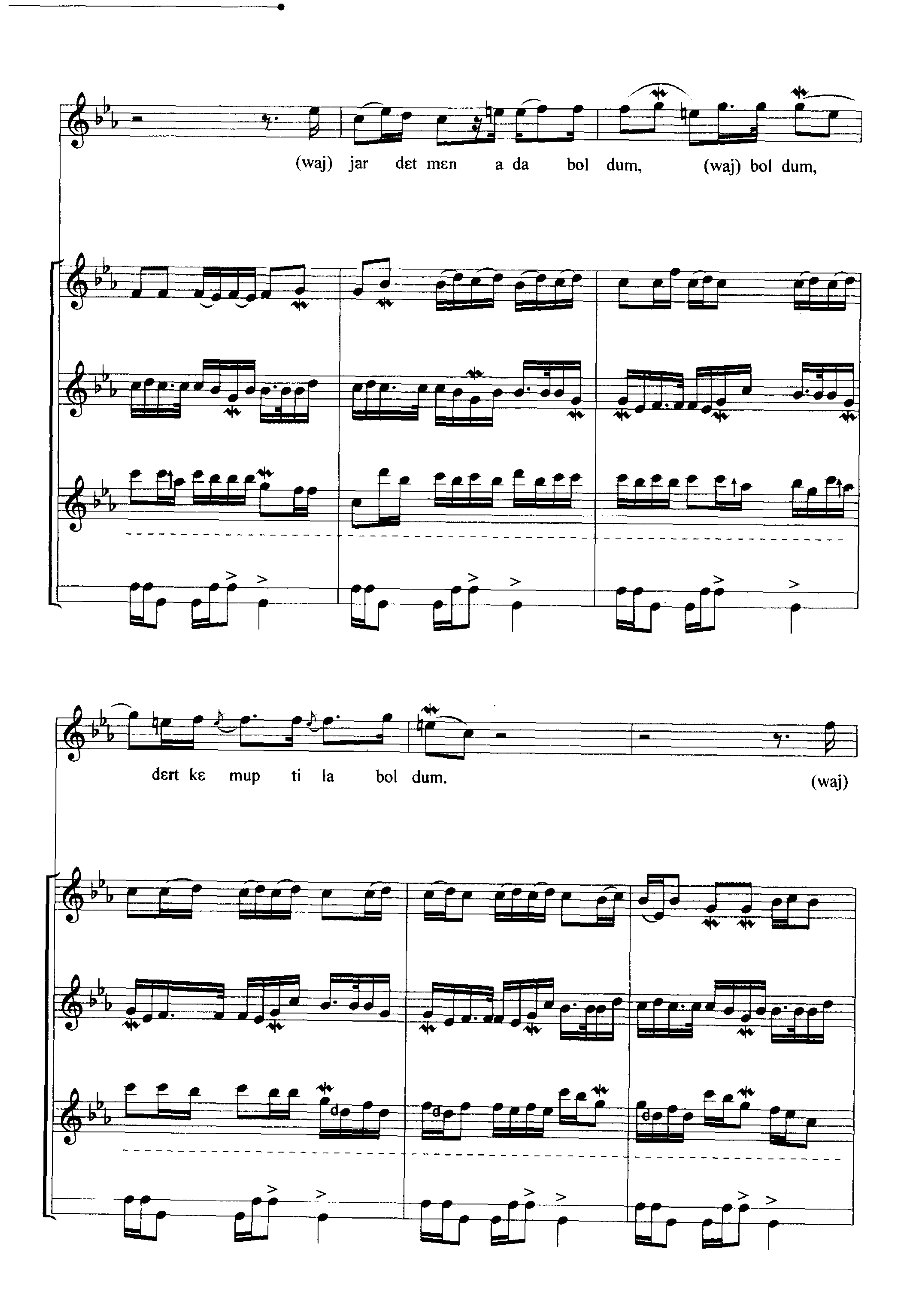
刀郎热瓦普
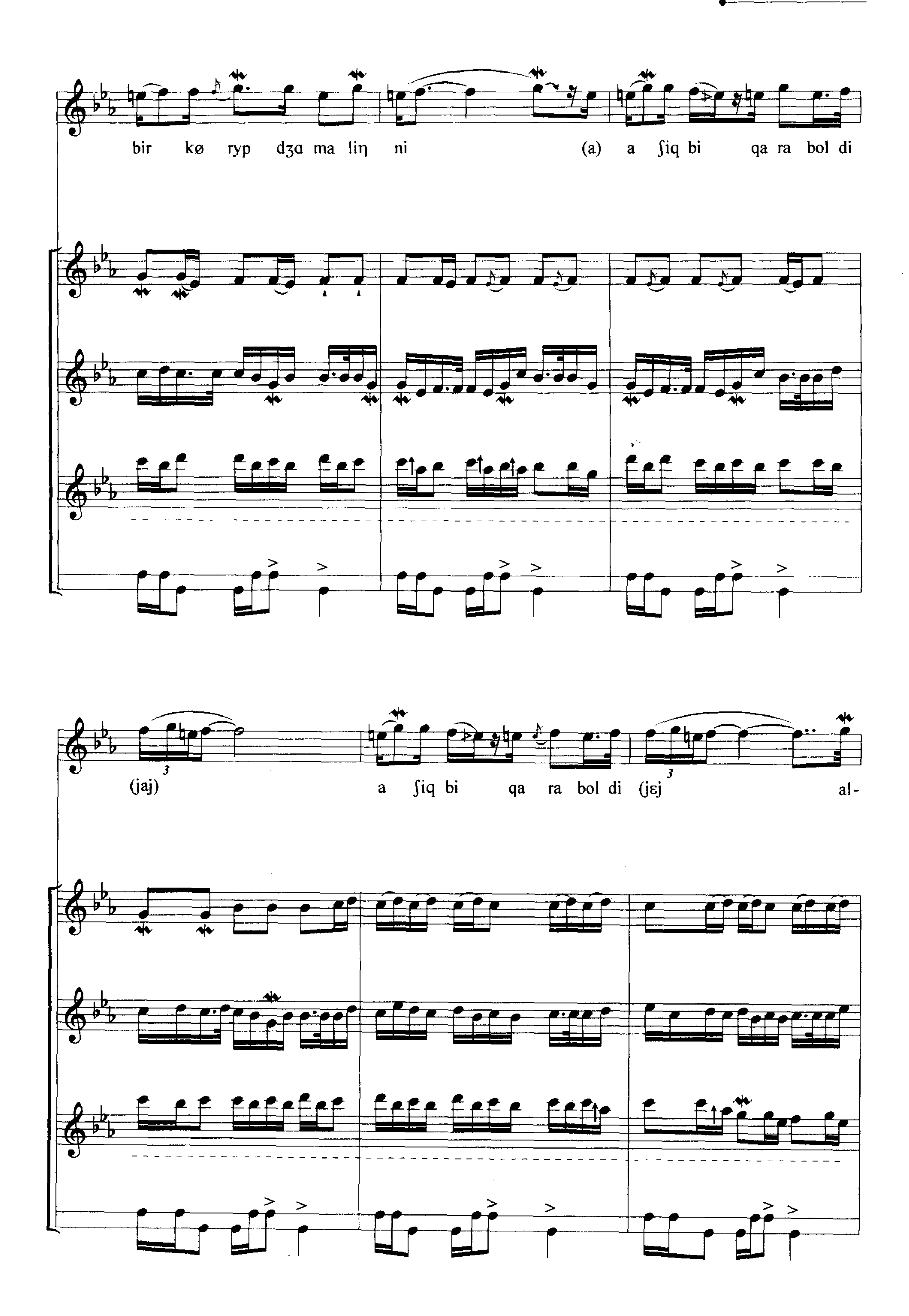
卡龙


领 唱
dʒu wan li ni jiδ la ti li.
刀郎艾捷克
刀郎热瓦普
卡 龙
达 普
齐 唱
(dɛr dim oj
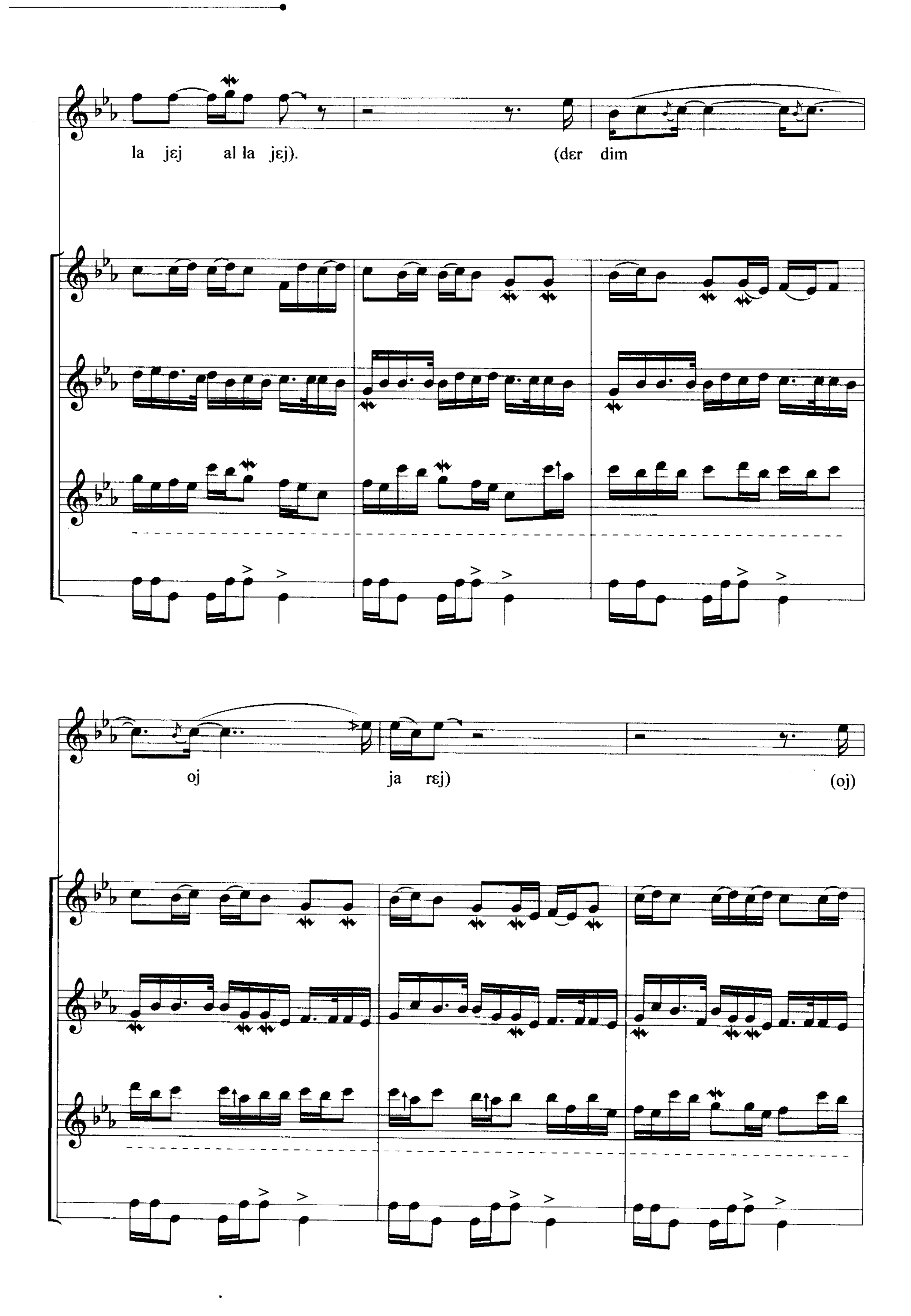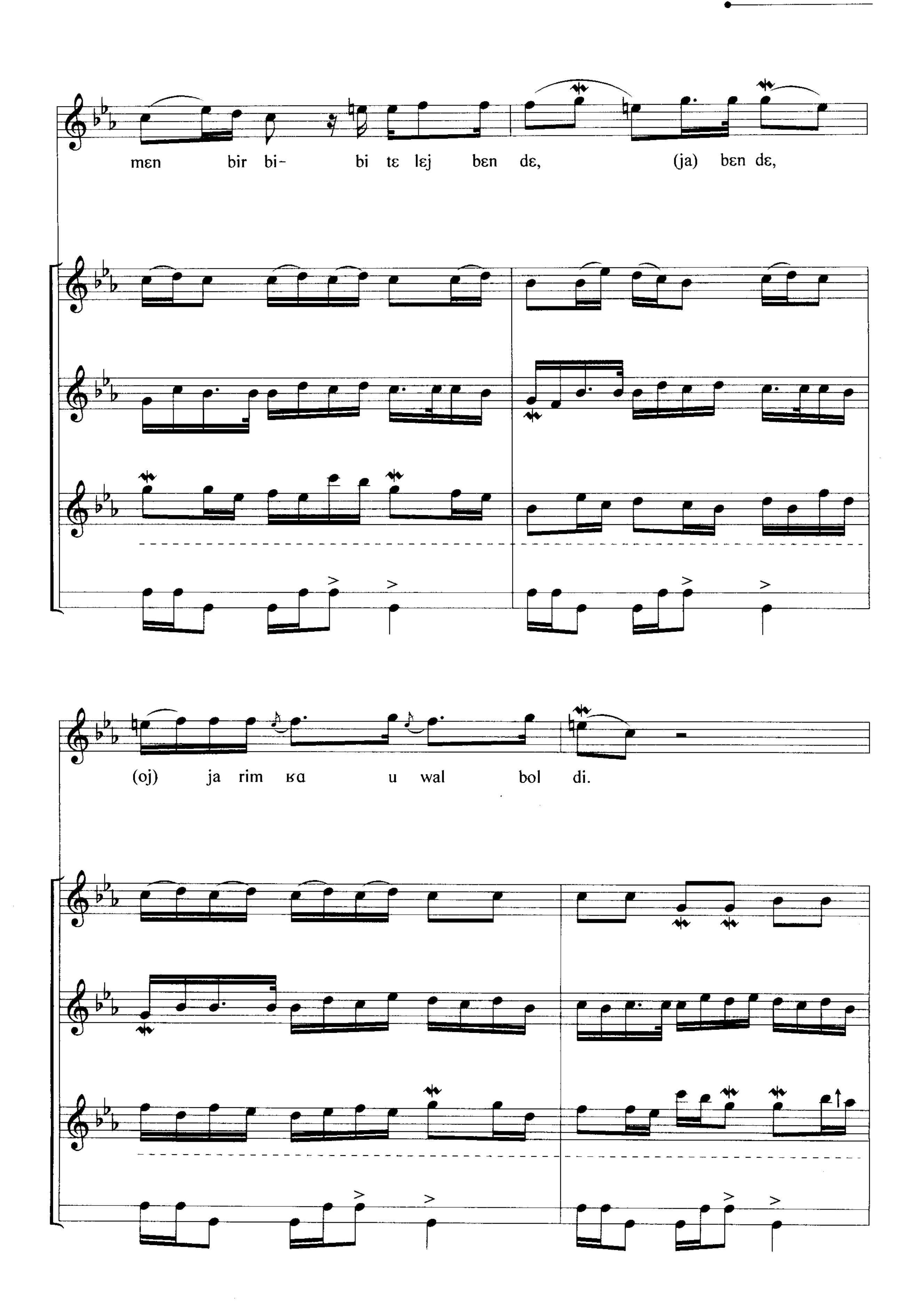


ja rɛj)
(waj) jar dɛn mɛn a da bol-
dum, (waj) bol dum, dɛrt kɛ mup ti la bol dum.
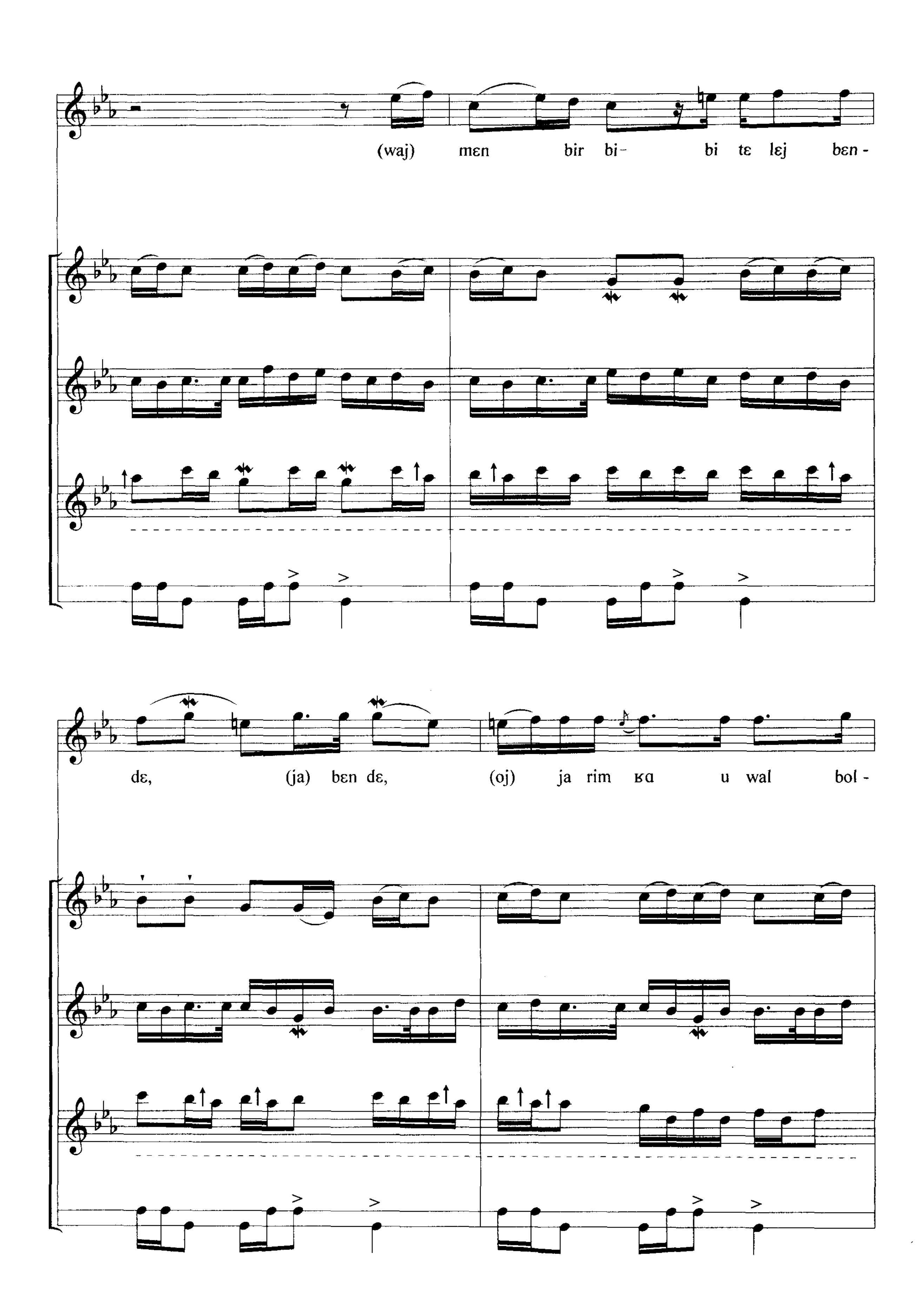

(waj) jar dɛt mɛn a da bol dum, (waj) bol dum,
dɛrt kɛ mup ti la bol dum. (waj)
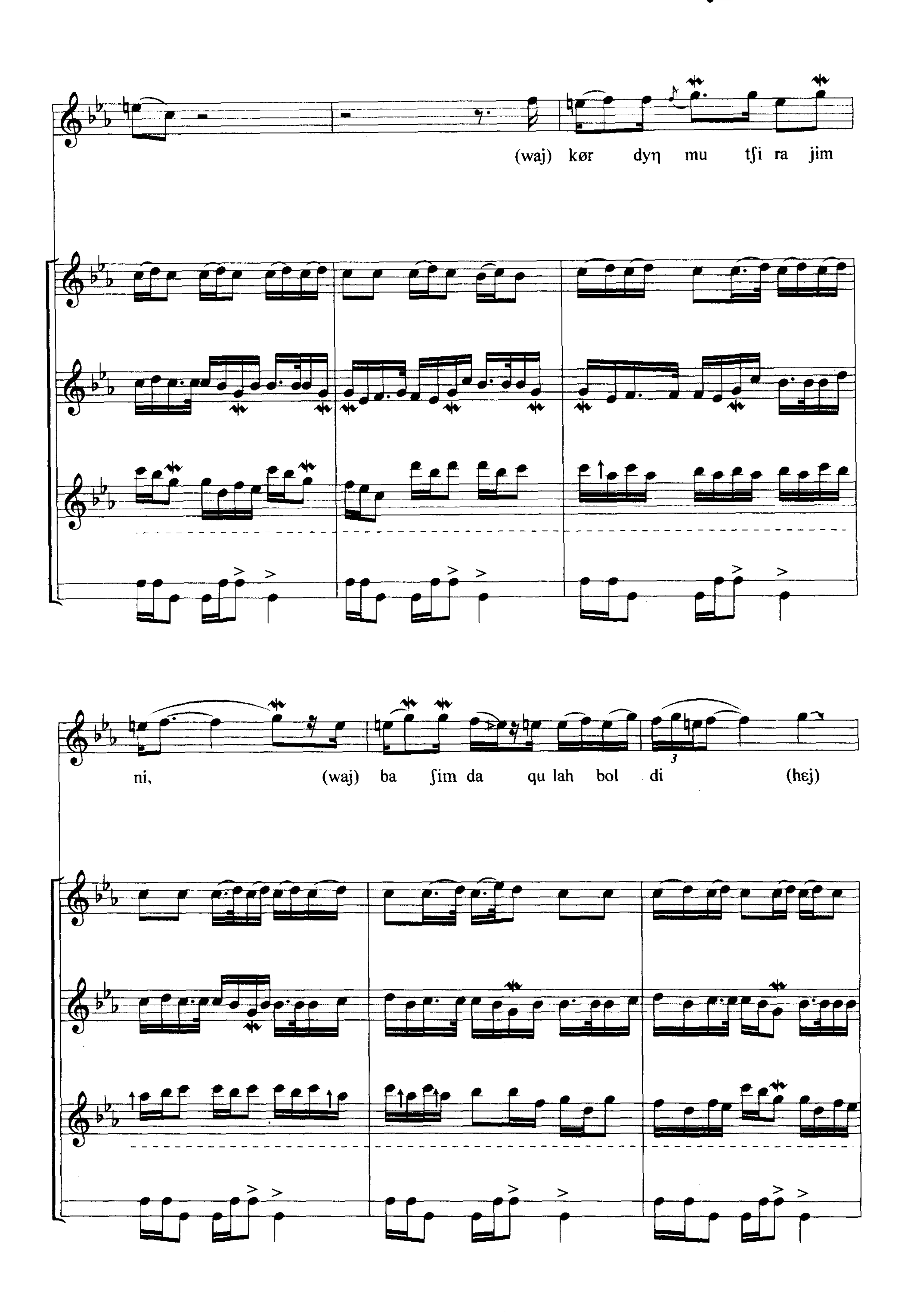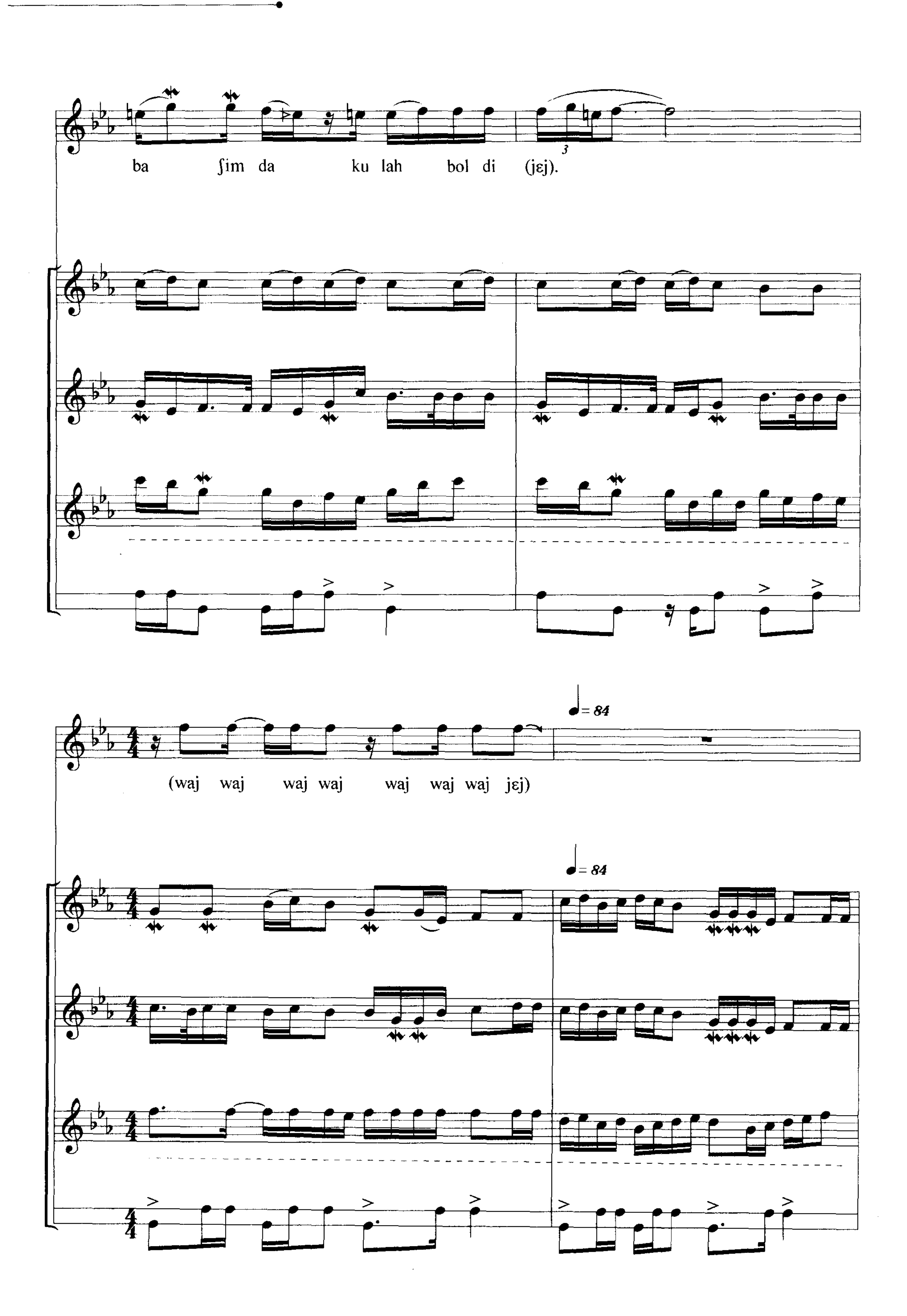


bir kø ryp dʒɑ ma liŋ ni (a) a ʃiq bi qa ra bol di
(jaj) a ʃiq bi qa ra bol di (jɛj al-

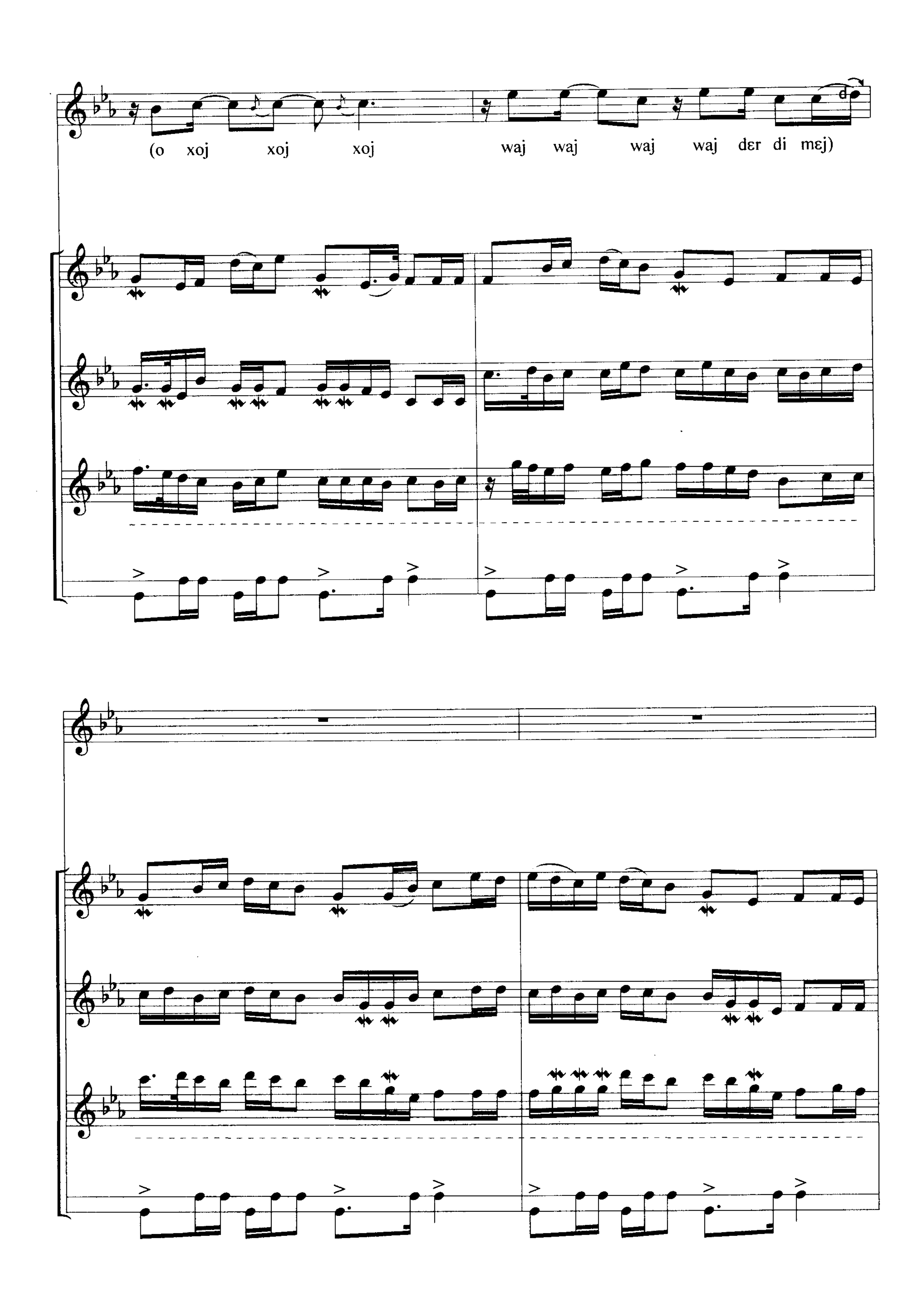

la jɛj al la jɛj).
(dɛr dim
oj
ja rɛj)
(oj)
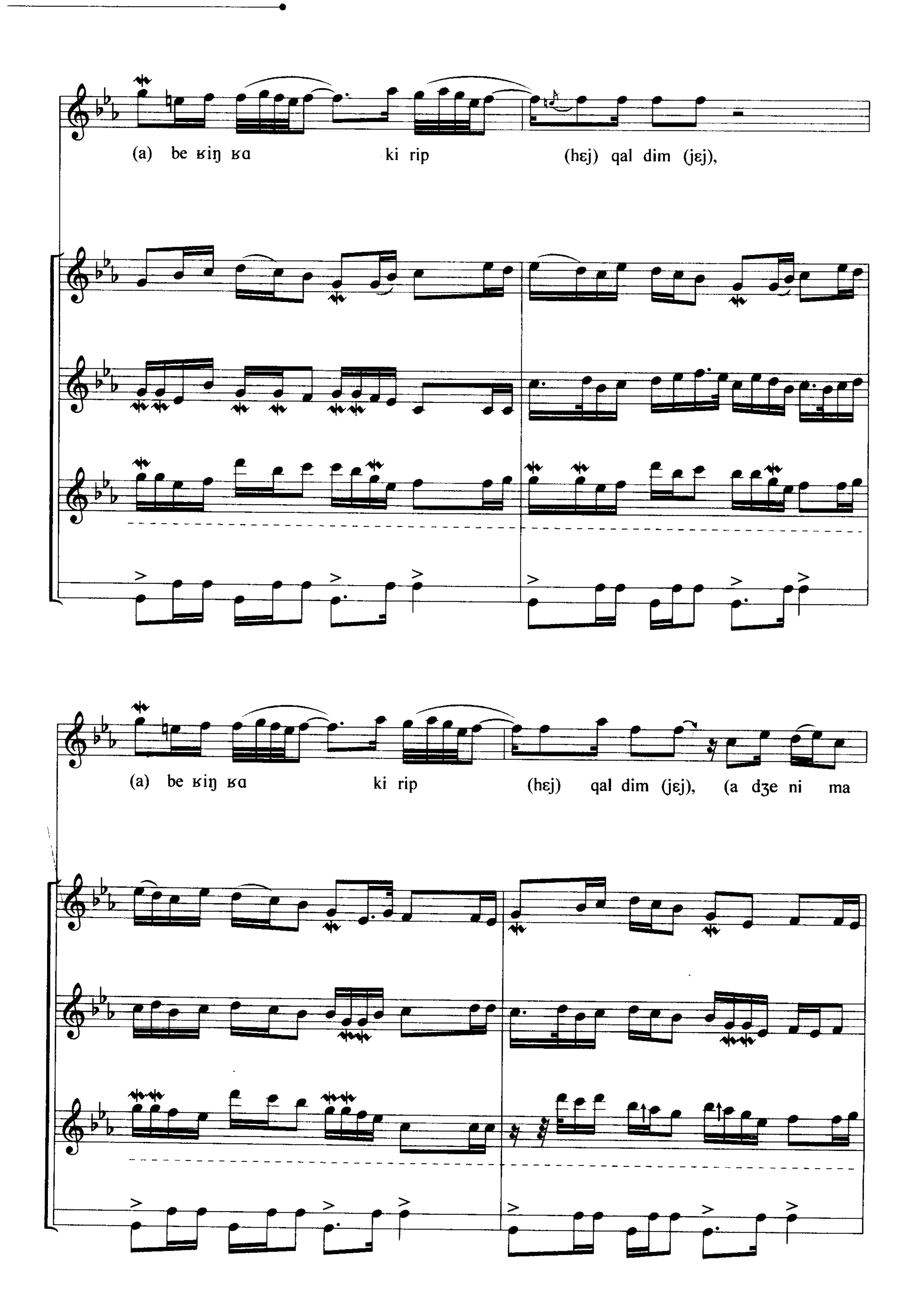

mɛn bir bi- bi tɛ lɛj bɛn dɛ, (ja) bɛn dɛ,
(oj) ja rim ʁɑ u wal bol di.
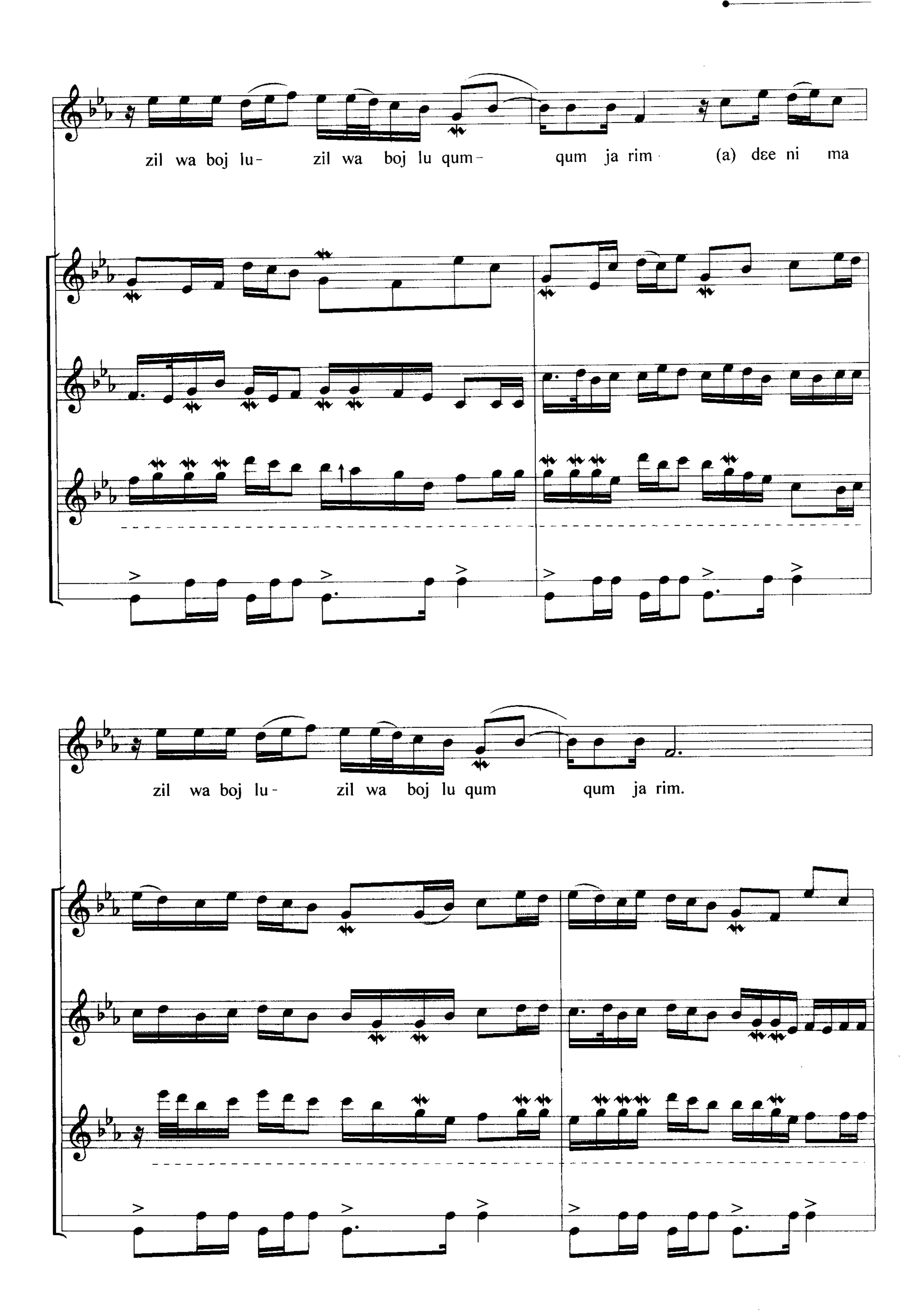

(waj) mɛn bir bi- bi tɛ lɛj bɛn-
dɛ, (ja) bɛn dɛ, (oj) ja rim ʁɑ u wal bol-
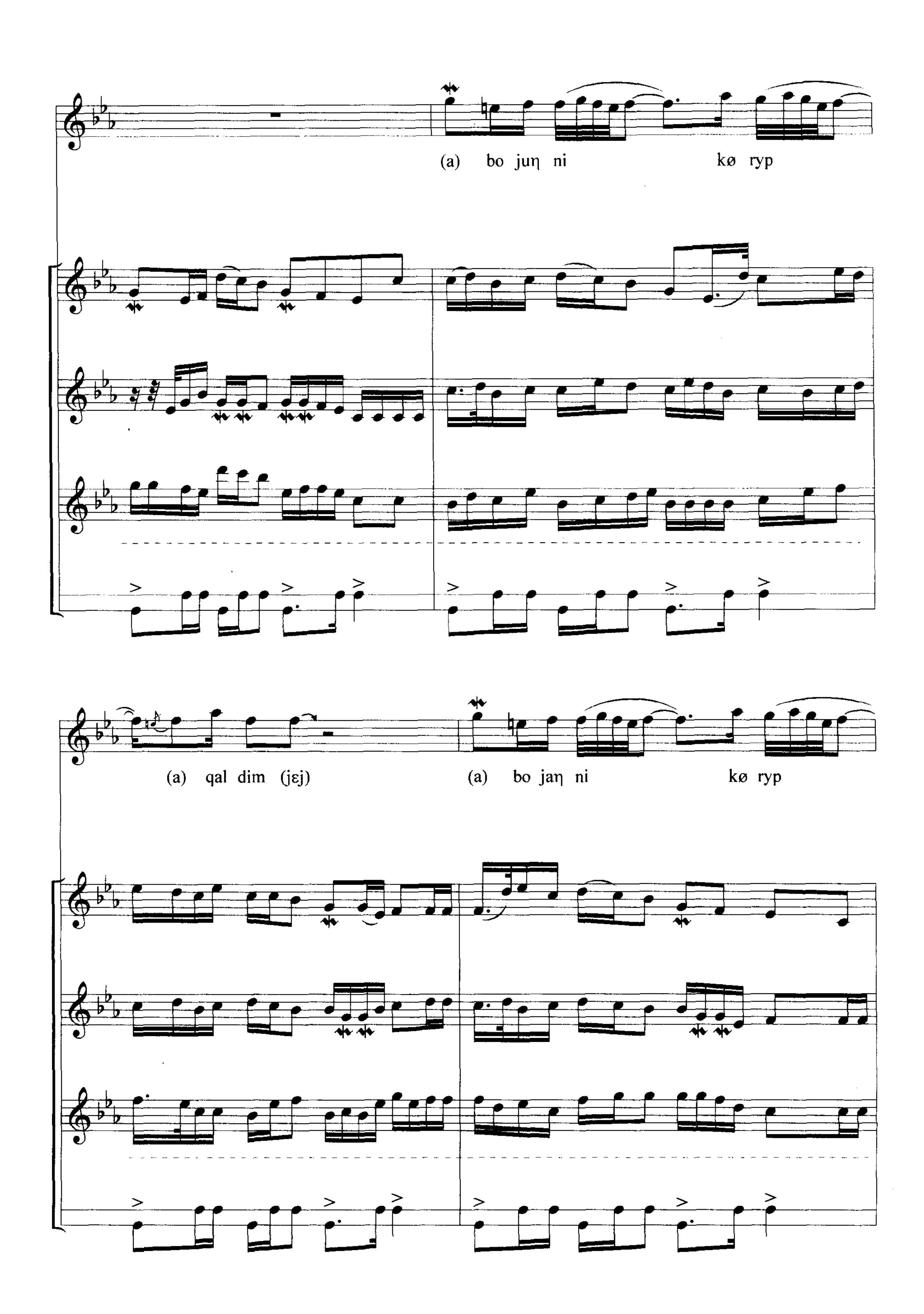

(waj) kør dyŋ mu tʃi ra jim
ni, (waj) ba ʃim da qu lah bol di (hɛj)
3
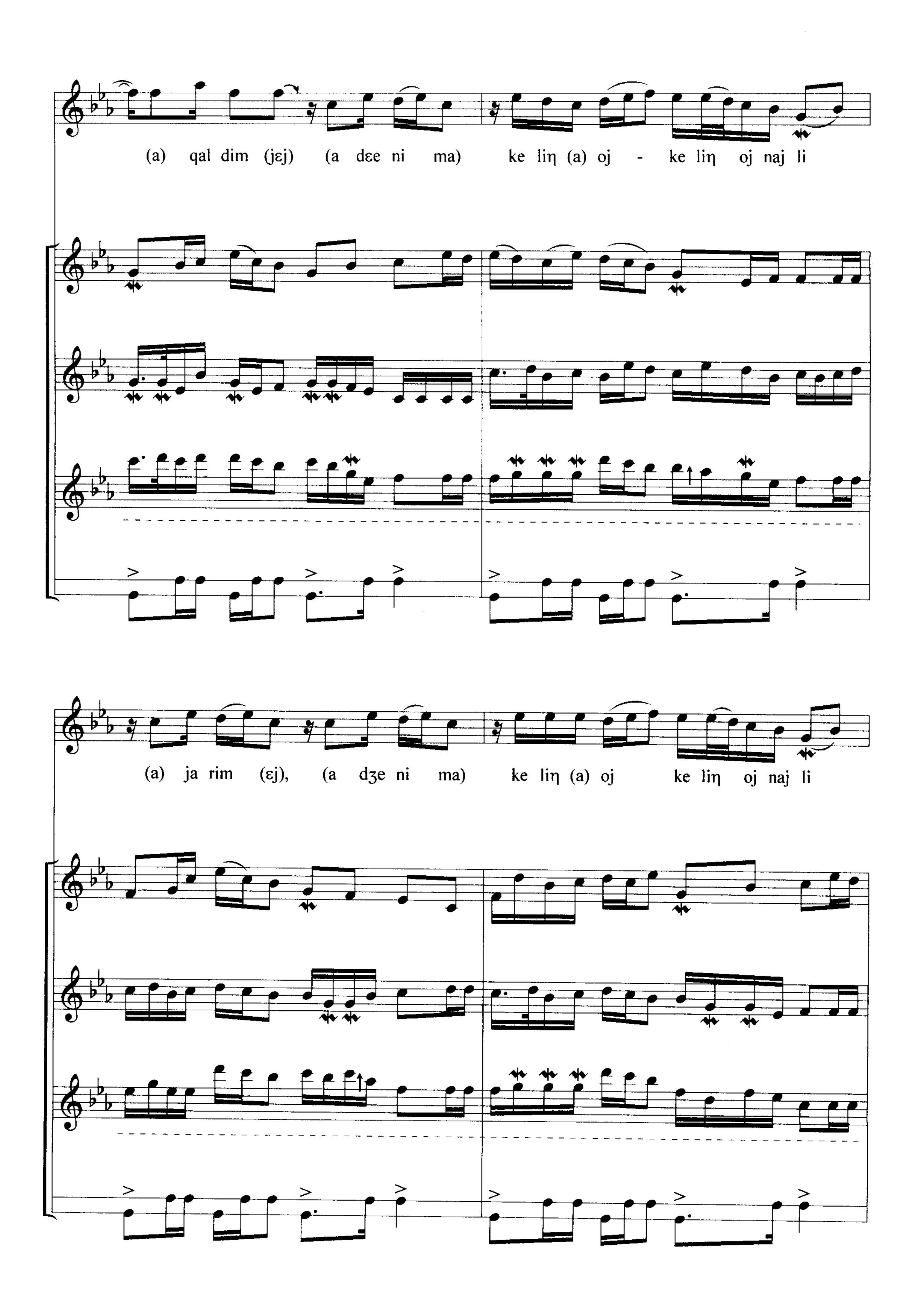

ba ʃim da ku lah bol di (jɛj).
(waj waj waj waj waj waj waj jɛj)
♩= 84
♩= 84
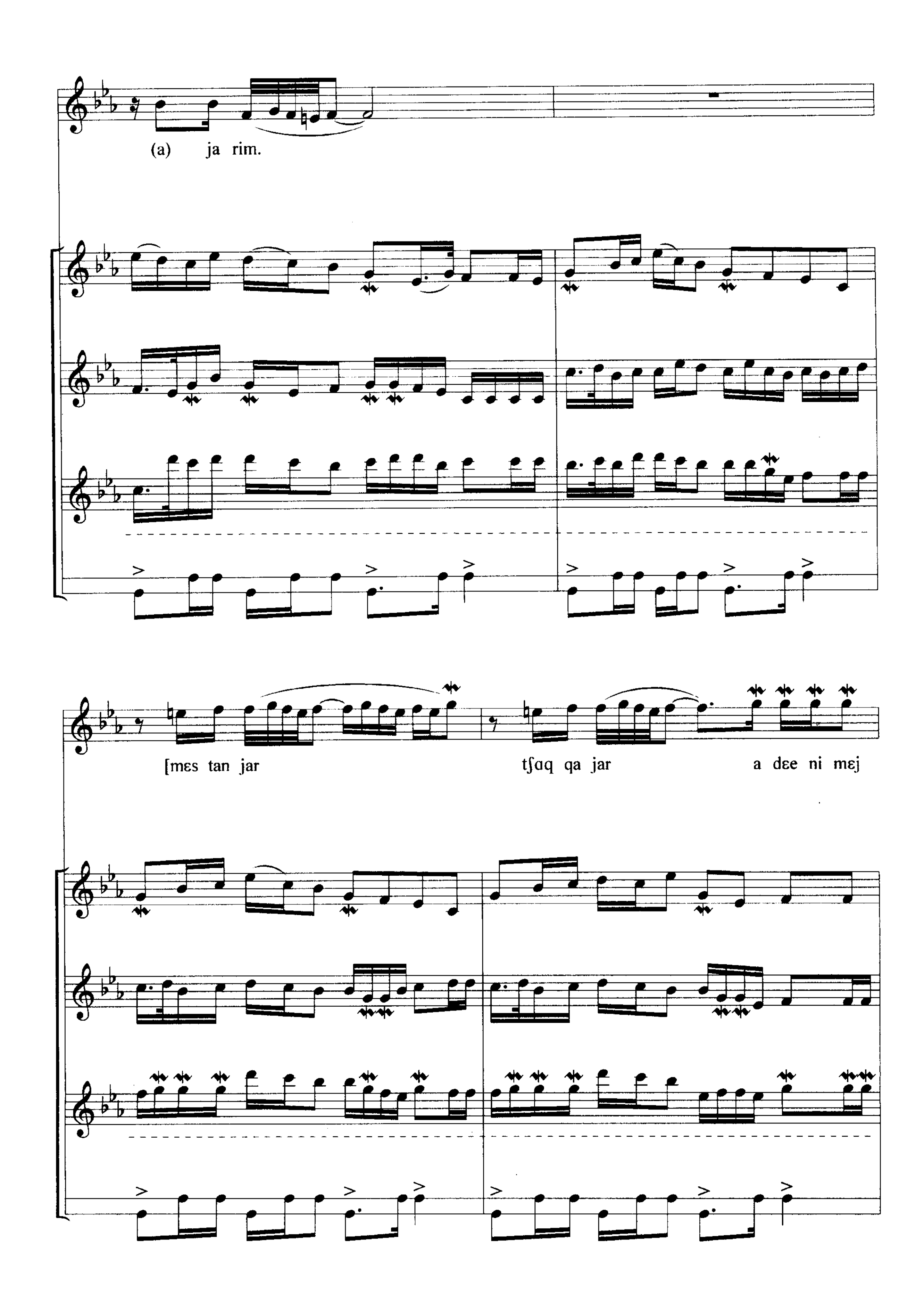

(o xoj xoj xoj waj waj waj waj dɛr di mɛj)
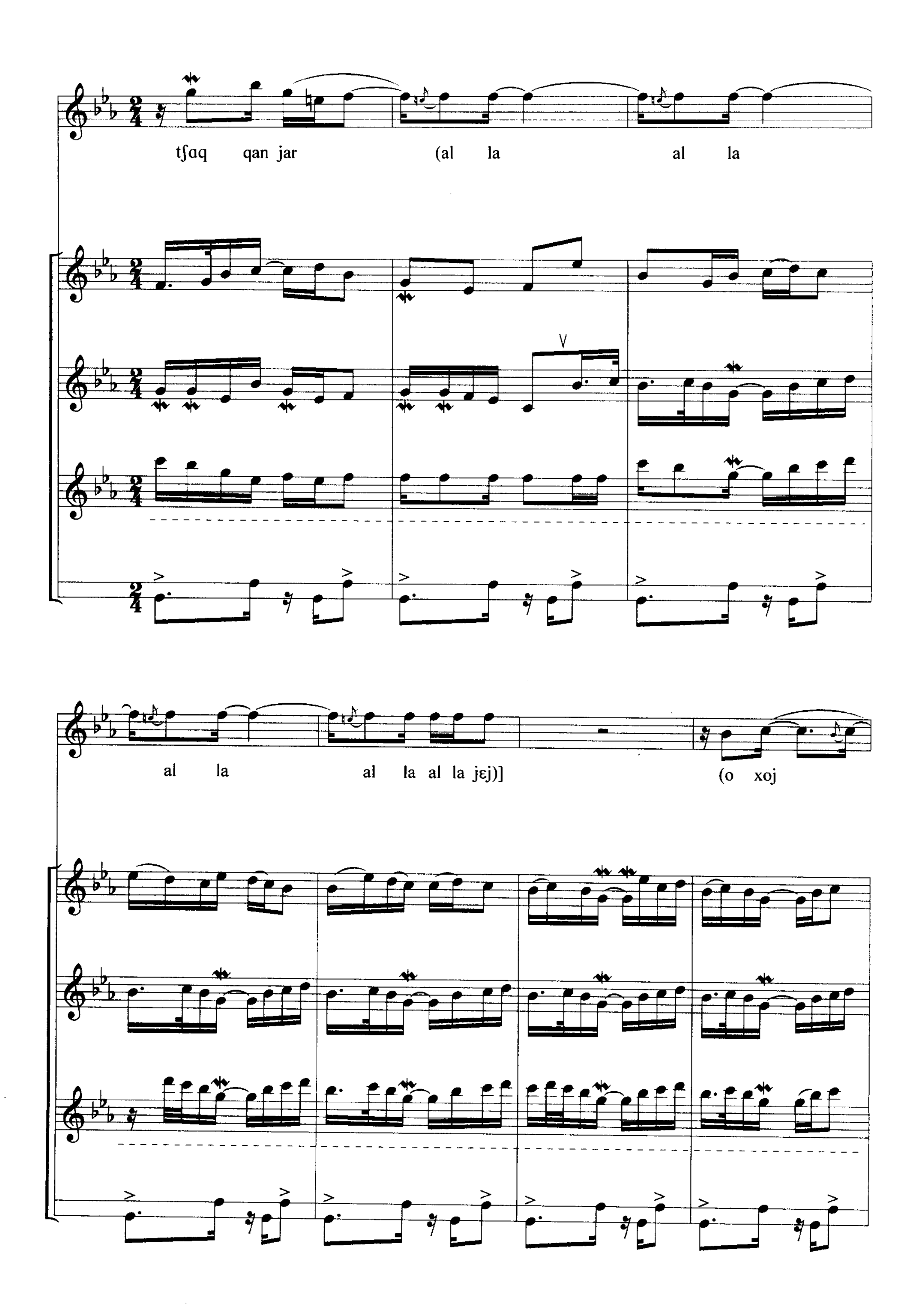

(a) be ʁiŋ ʁɑ ki rip (hɛj) qal dim (jɛj),
(a) be ʁiŋ ʁɑ ki rip (hɛj) qal dim (jɛj), (a dʒe ni ma
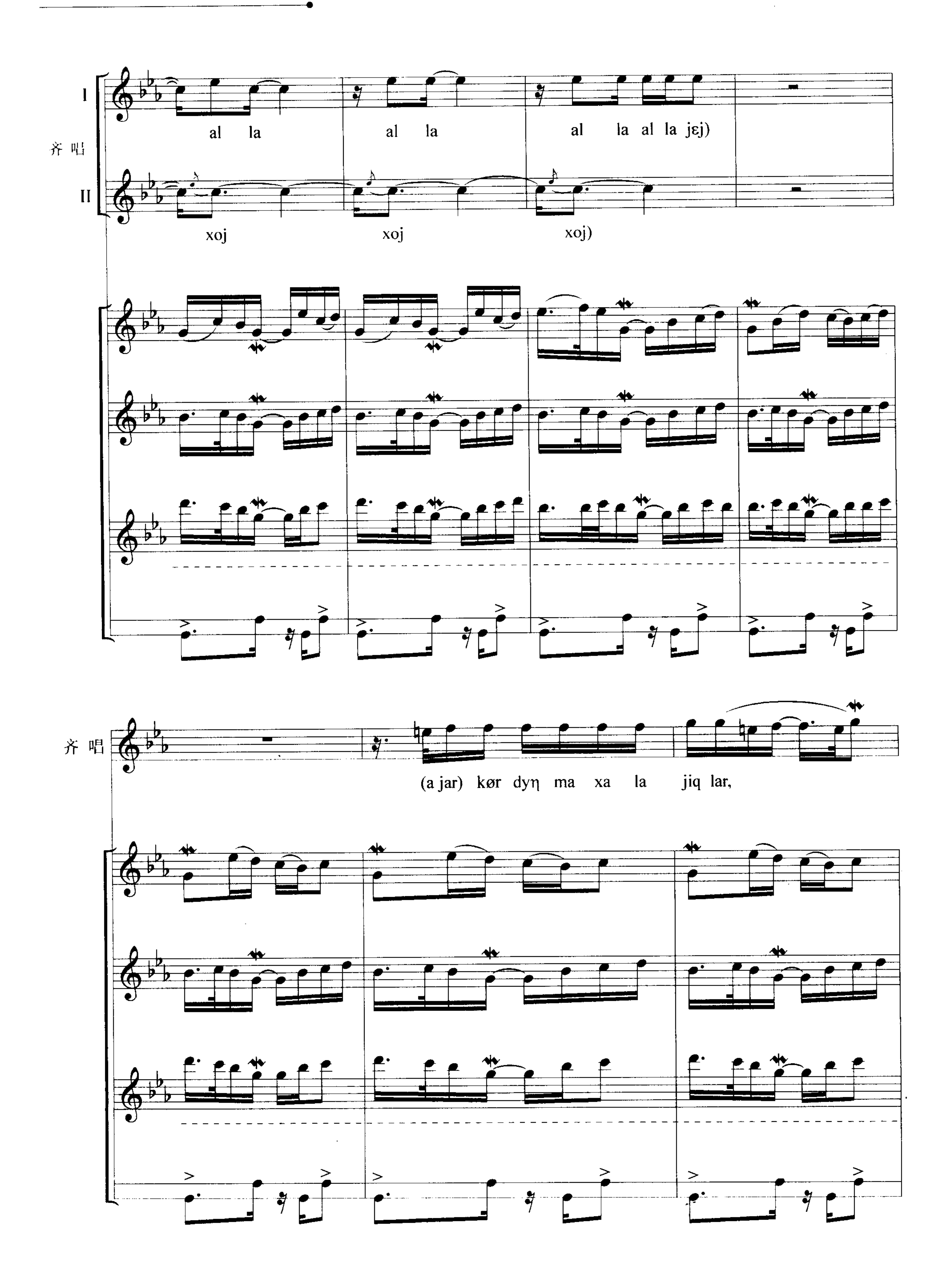

zil wa boj lu- zil wa boj lu qum- qum ja rim (a) dɛe ni ma
zil wa boj lu- zil wa boj lu qum qum ja rim.
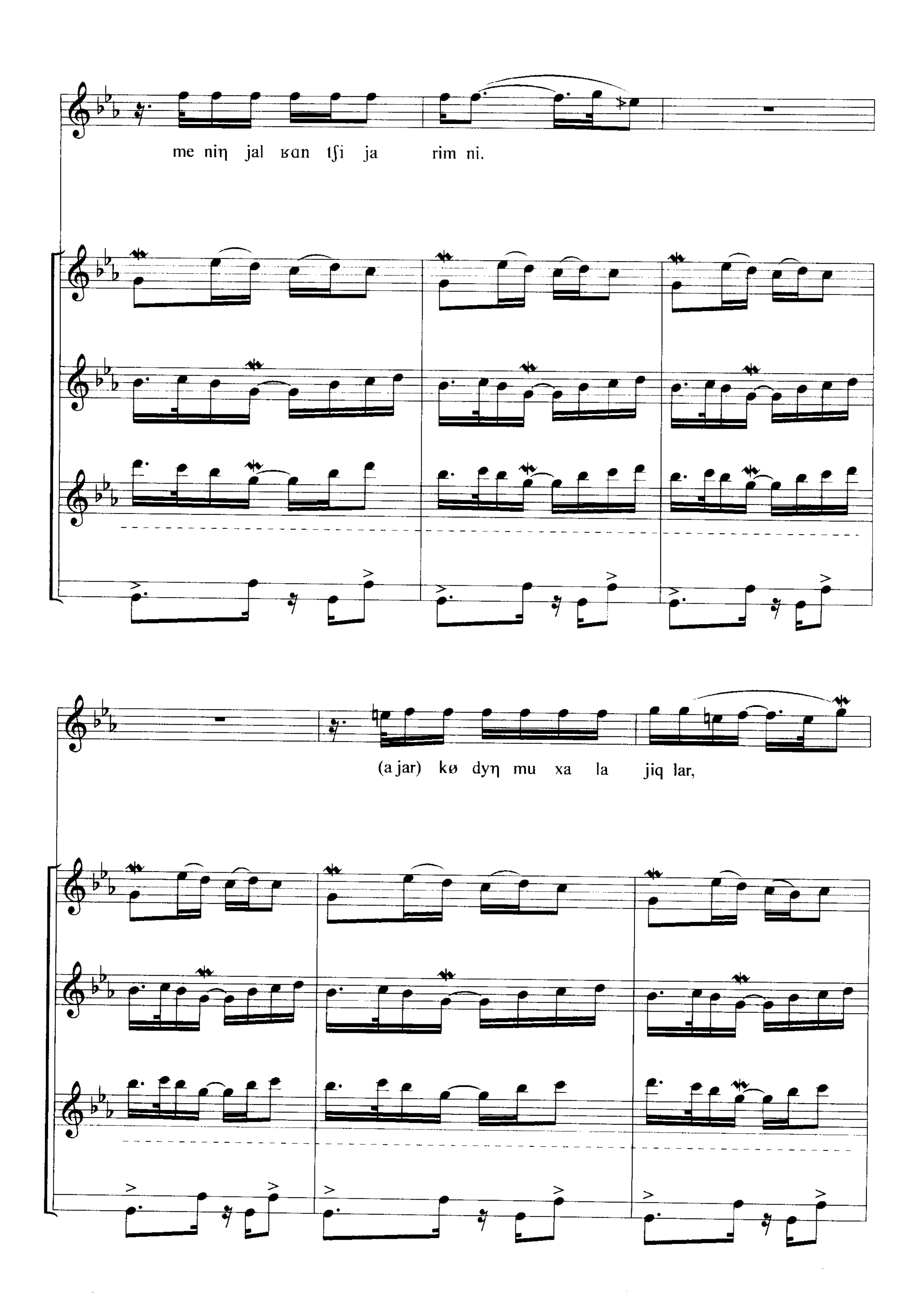

(a) bo juŋ ni kø ryp
(a) qal dim (jɛj) (a) bo jaŋ ni kø ryp
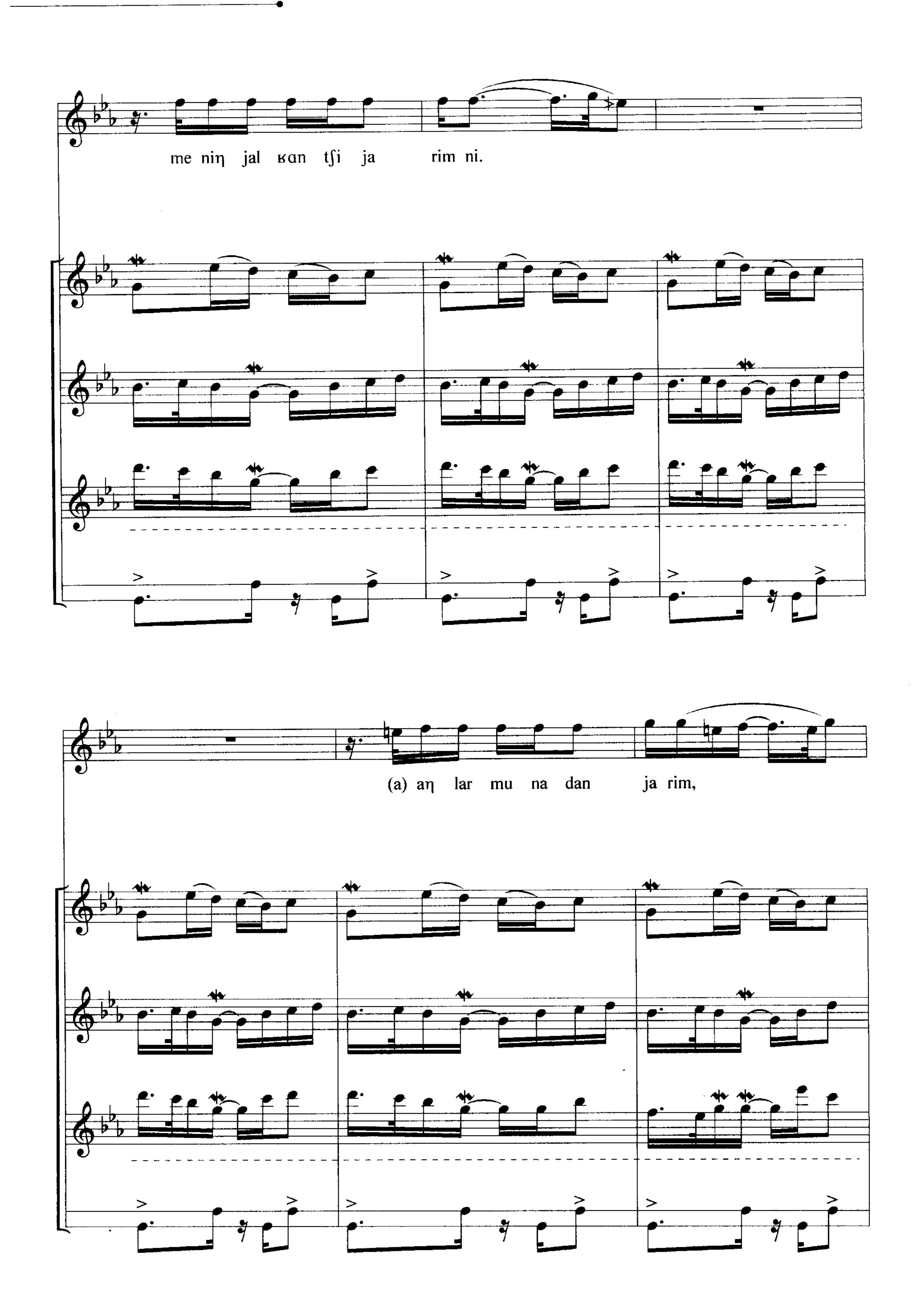

(a) qal dim (jɛj) (a dɛe ni ma) ke liŋ (a) oj - ke liŋ oj naj li
(a) ja rim (ɛj), (a dʒe ni ma) ke liŋ (a) oj ke liŋ oj naj li
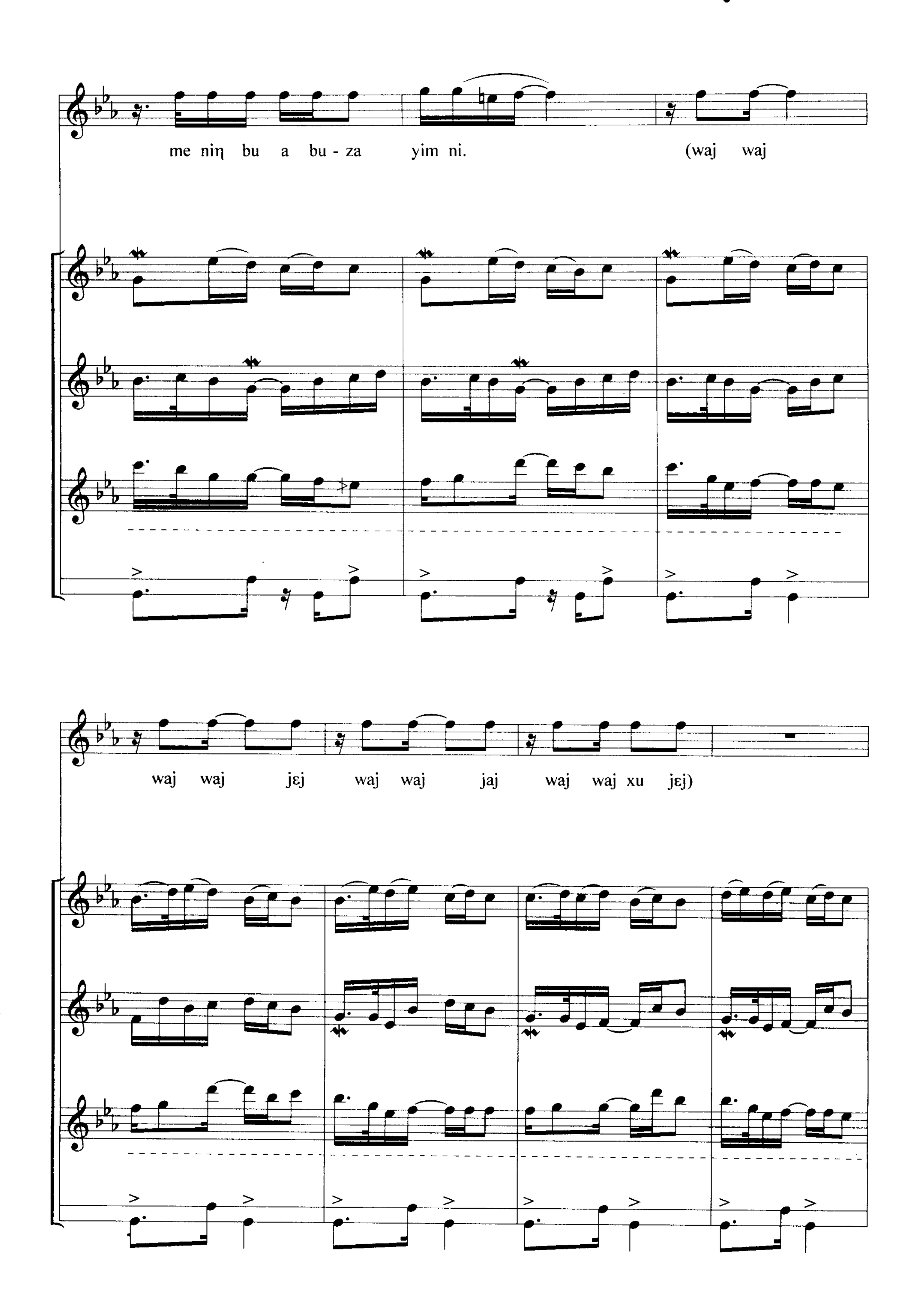

(a) ja rim.
[mɛs tan jar
tʃɑq qa jar
a dɛe ni mɛj
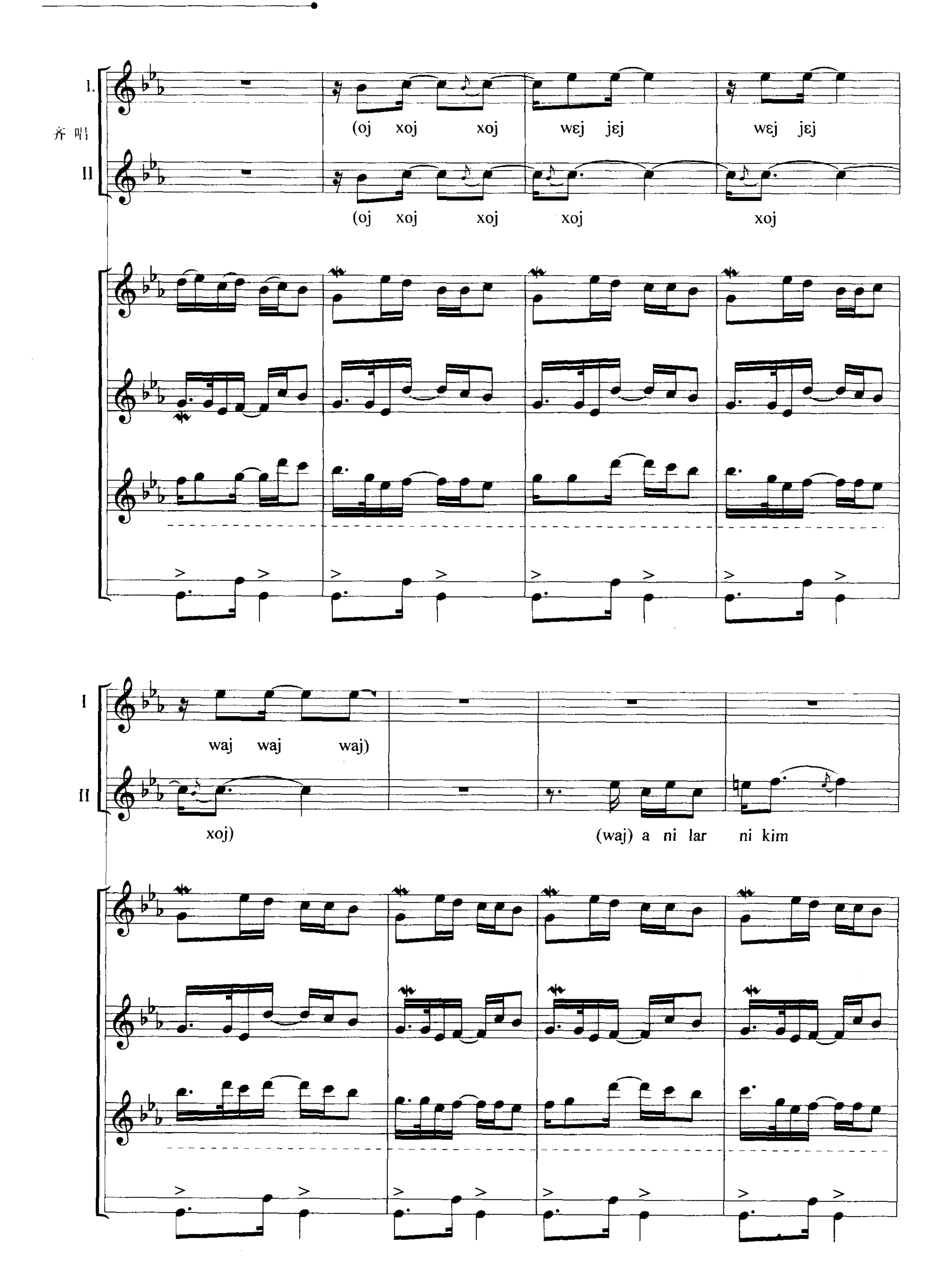

tʃɑq qan jar (al la al la
al la al la al la jɛj)] (o xoj

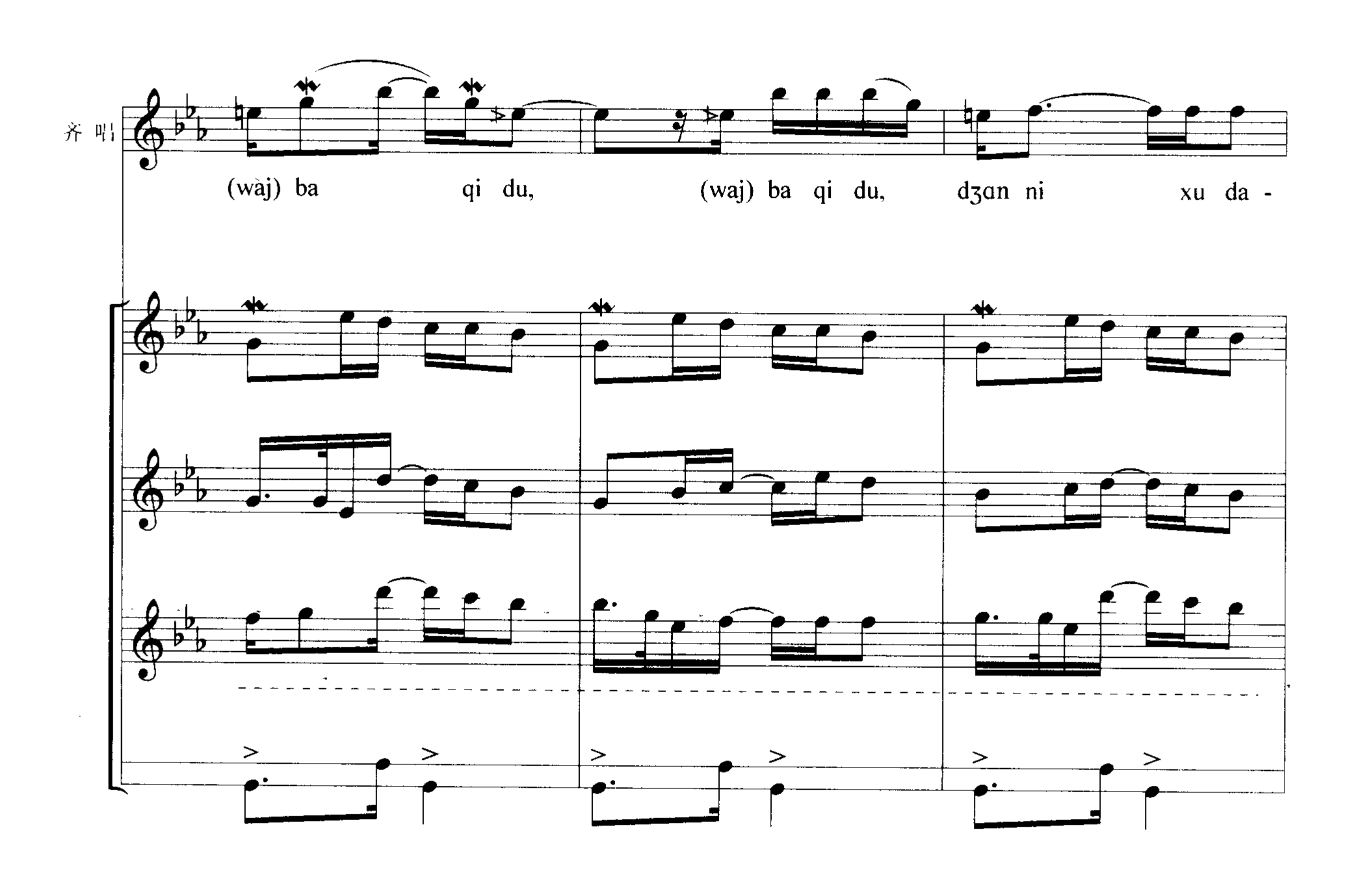

I
齐 唱
II
al la
al la
al la al la jɛj)
xoj
xoj
xoj)
齐 唱
(a jar) kør dyη ma xa la jiq lar,
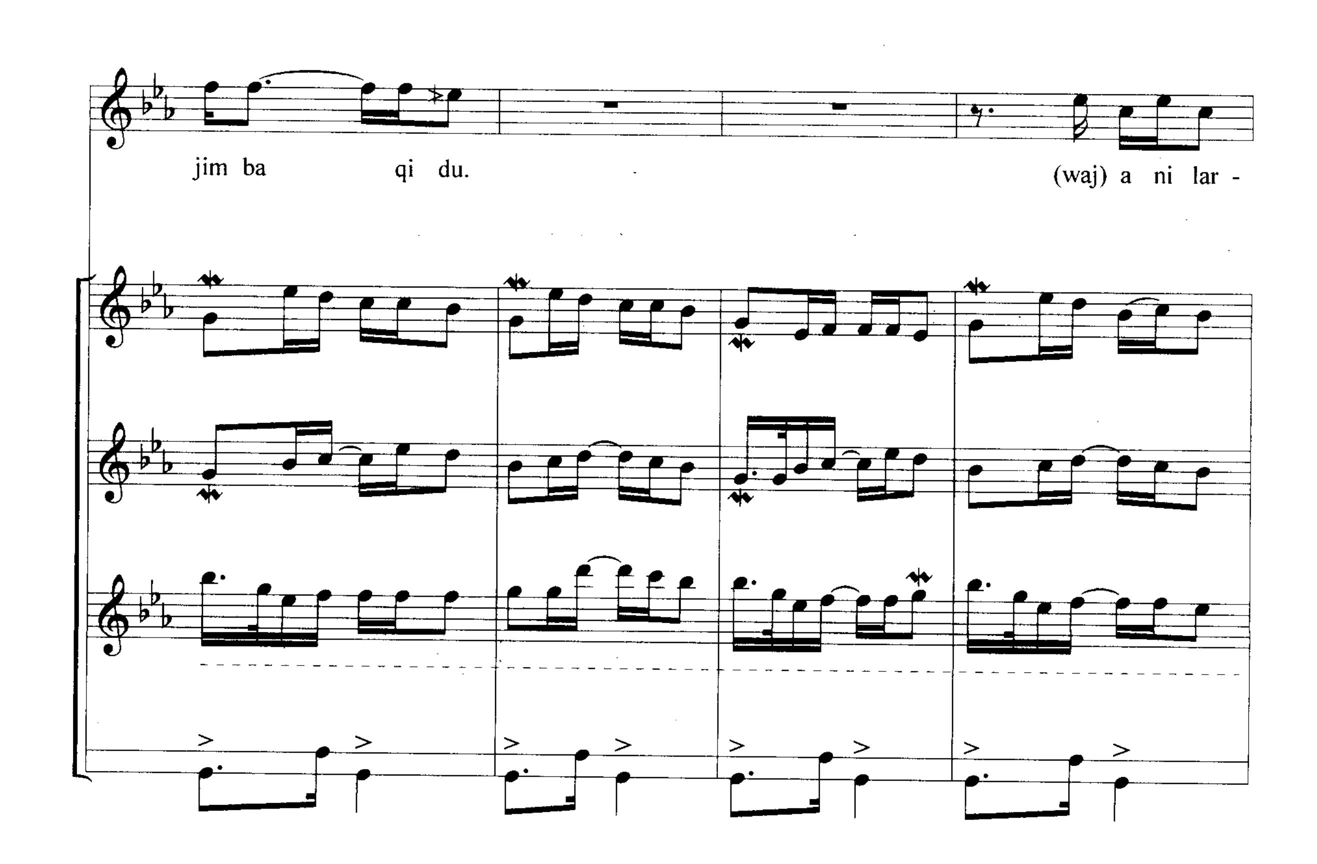

me niŋ jal ʁɑn tʃi ja rim ni.
(a jar) kø dyŋ mu xa la jiq lar,
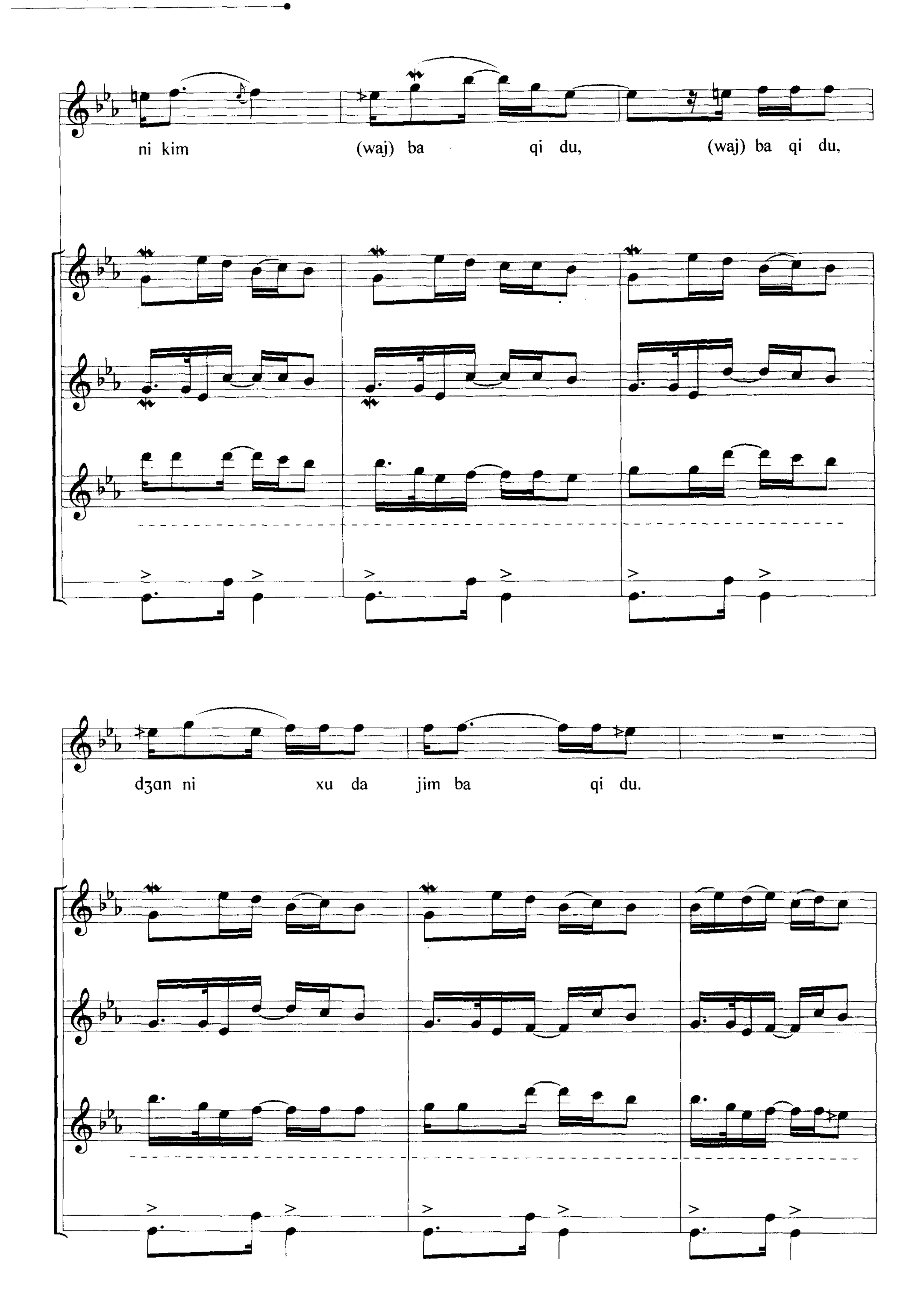

me niŋ jal ʁan tʃi ja rim ni.
(a) aŋ lar mu na dan ja rim,
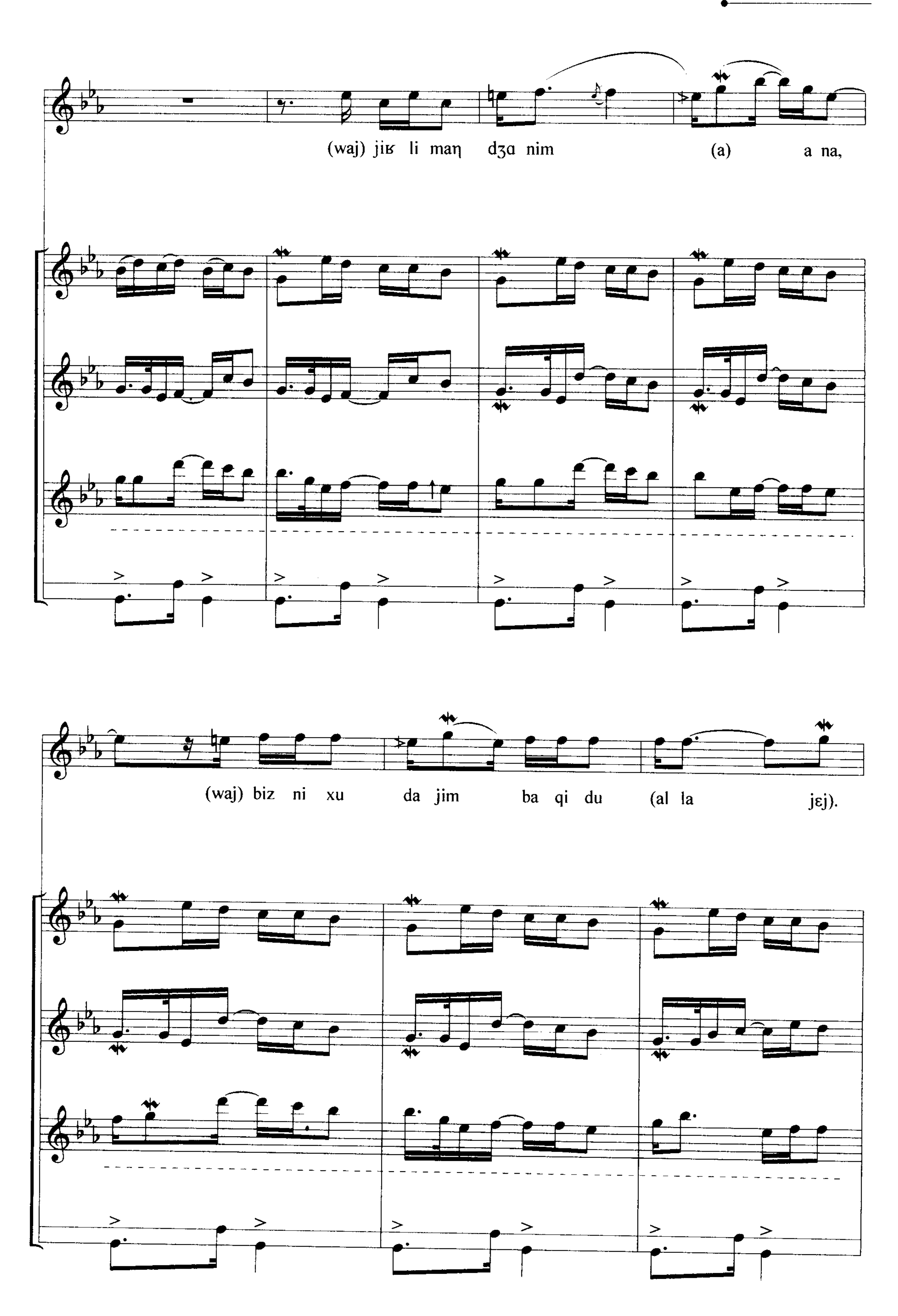

me niŋ bu a bu - za yim ni. (waj waj
waj waj jɛj waj waj jaj waj waj xu jɛj)
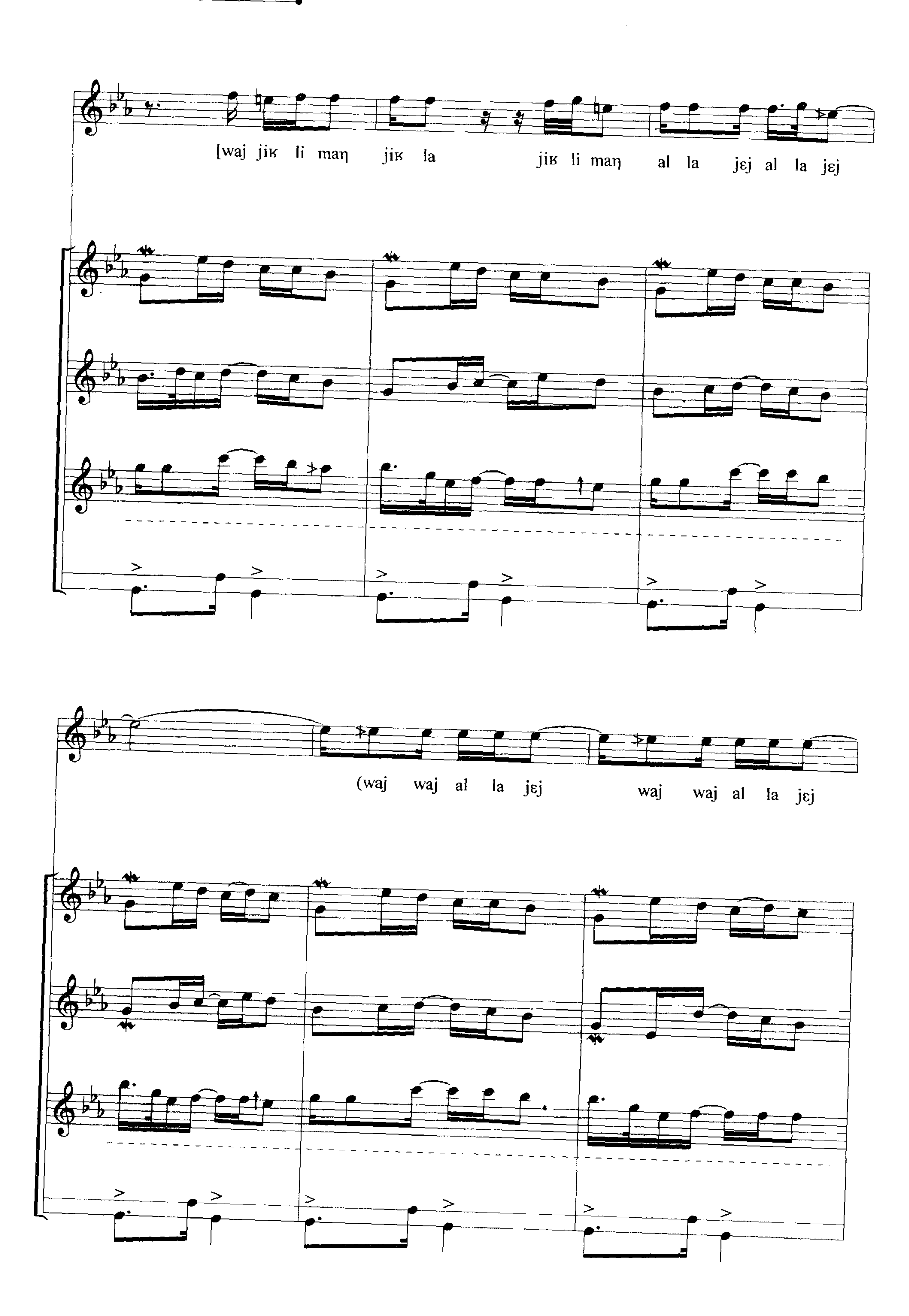

I.
齐唱
II
(oj xoj xoj wɛj jɛj wɛj jɛj
(oj xoj xoj xoj xoj
I
waj waj waj)
II
xoj)
(waj) a ni lar ni kim
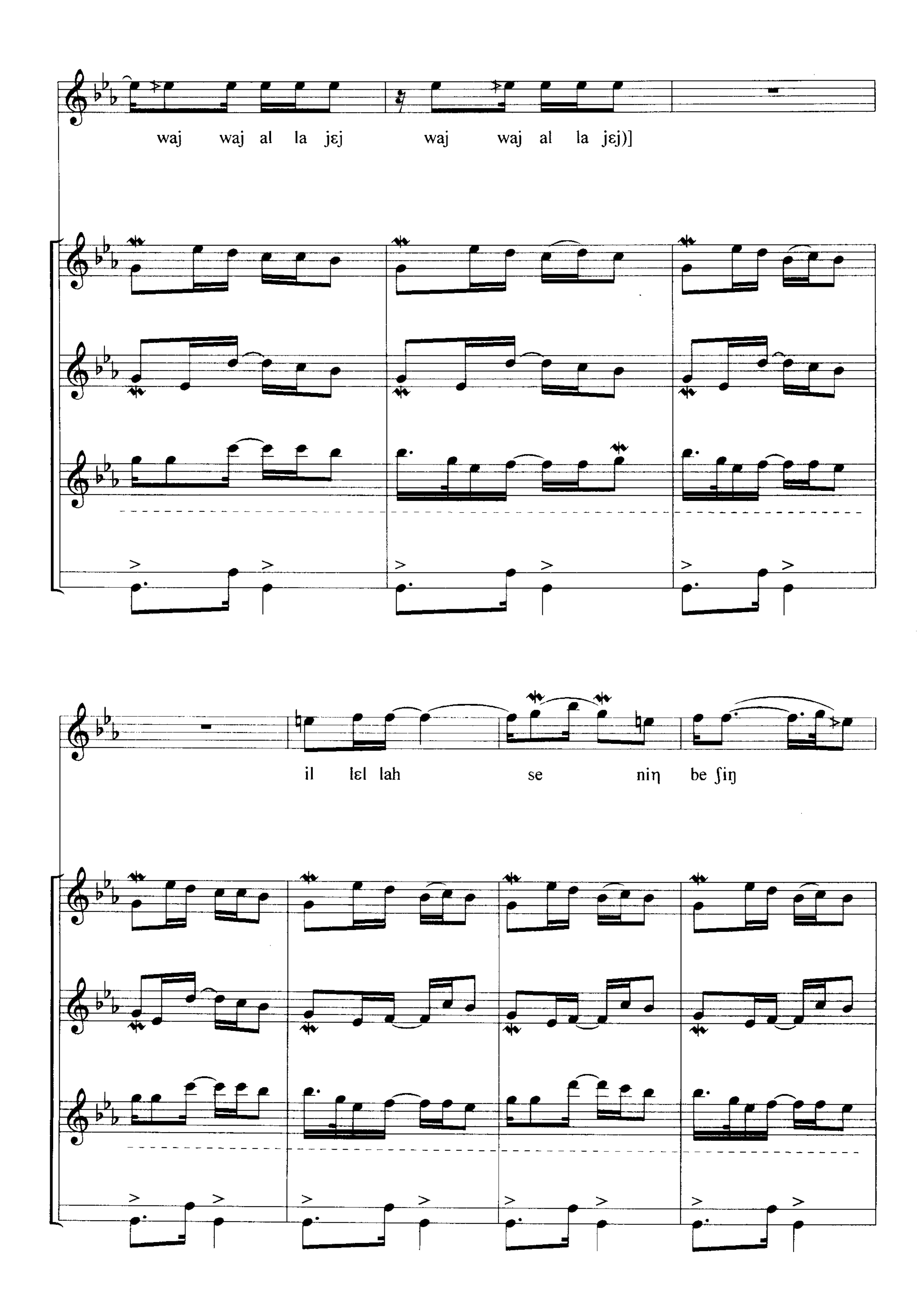

齐唱
(waj) ba qi du, (waj) ba qi du, dʒan ni xu da -
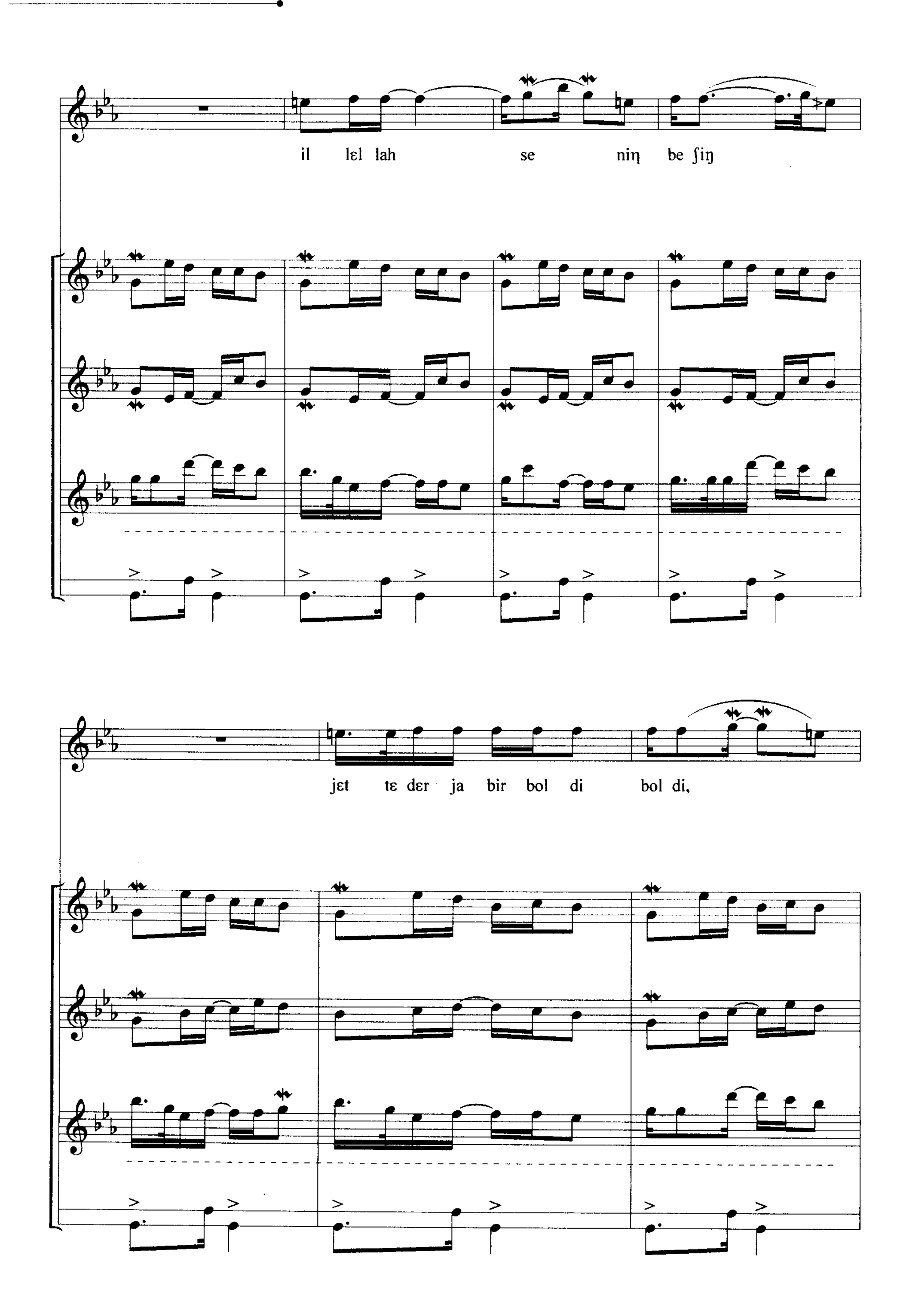

jim ba qi du. (waj) a ni lar -
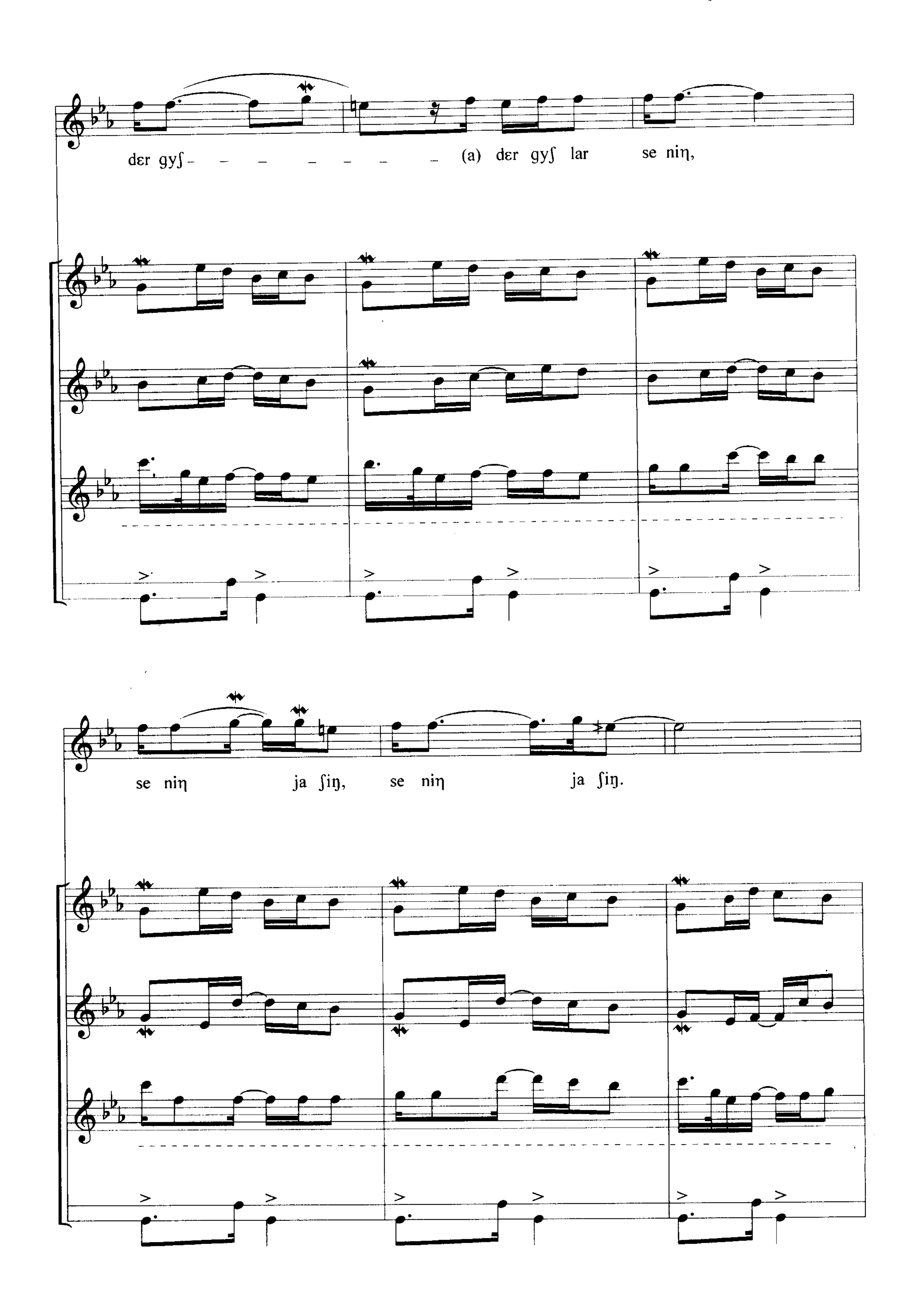

ni kim
(waj) ba
qi du,
(waj) ba qi du,
dʒan ni
xu da
jim ba
qi du.
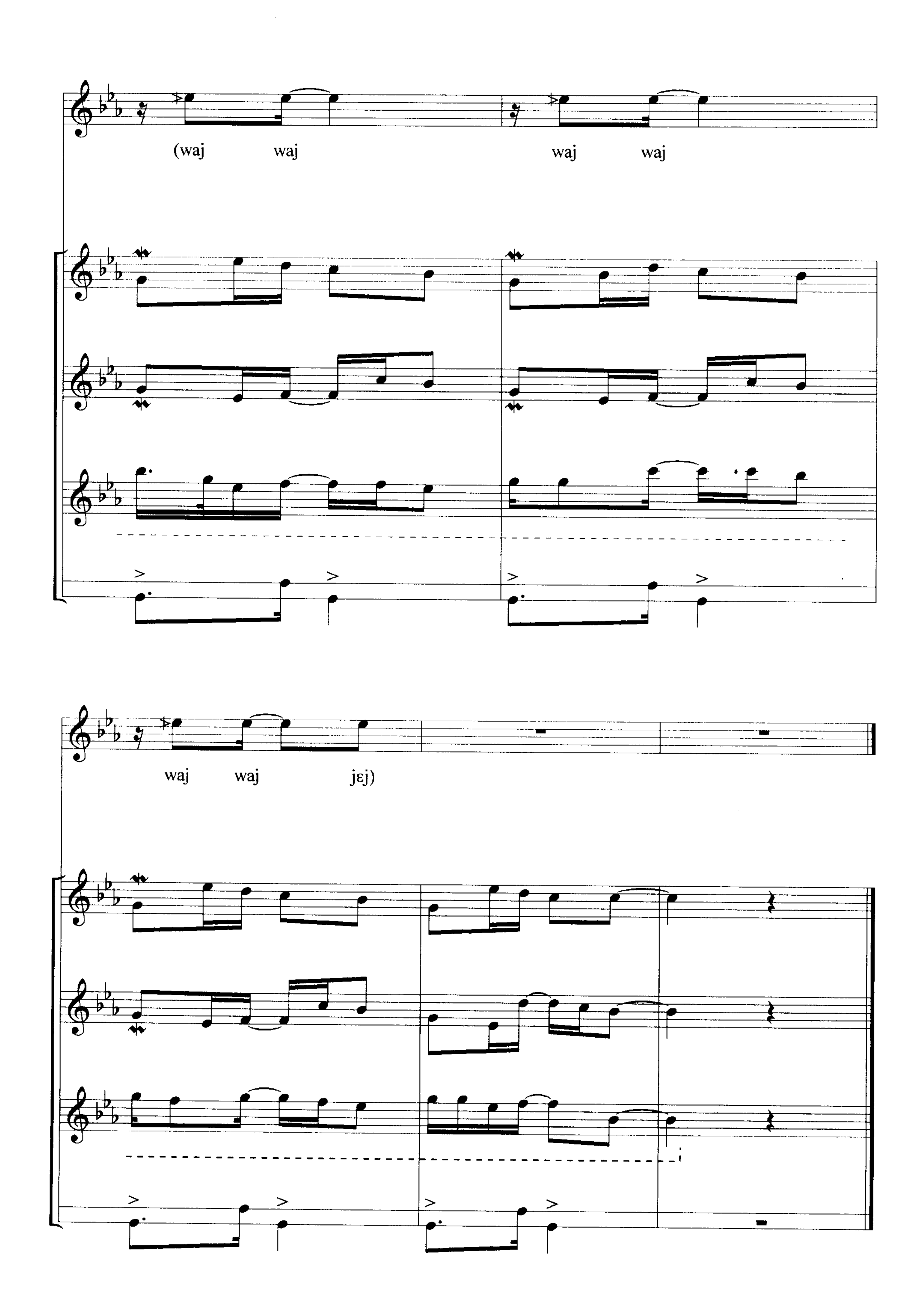

(waj) jiʁ li maŋ dʒɑ nim
(a)
a na,
(waj) biz ni xu
da jim
ba qi du
(al la
jɛj).


[waj jiʁ li maŋ jiʁ la jiʁ li maŋ al la jɛj al la jɛj
(waj waj al la jɛj waj waj al la jɛj
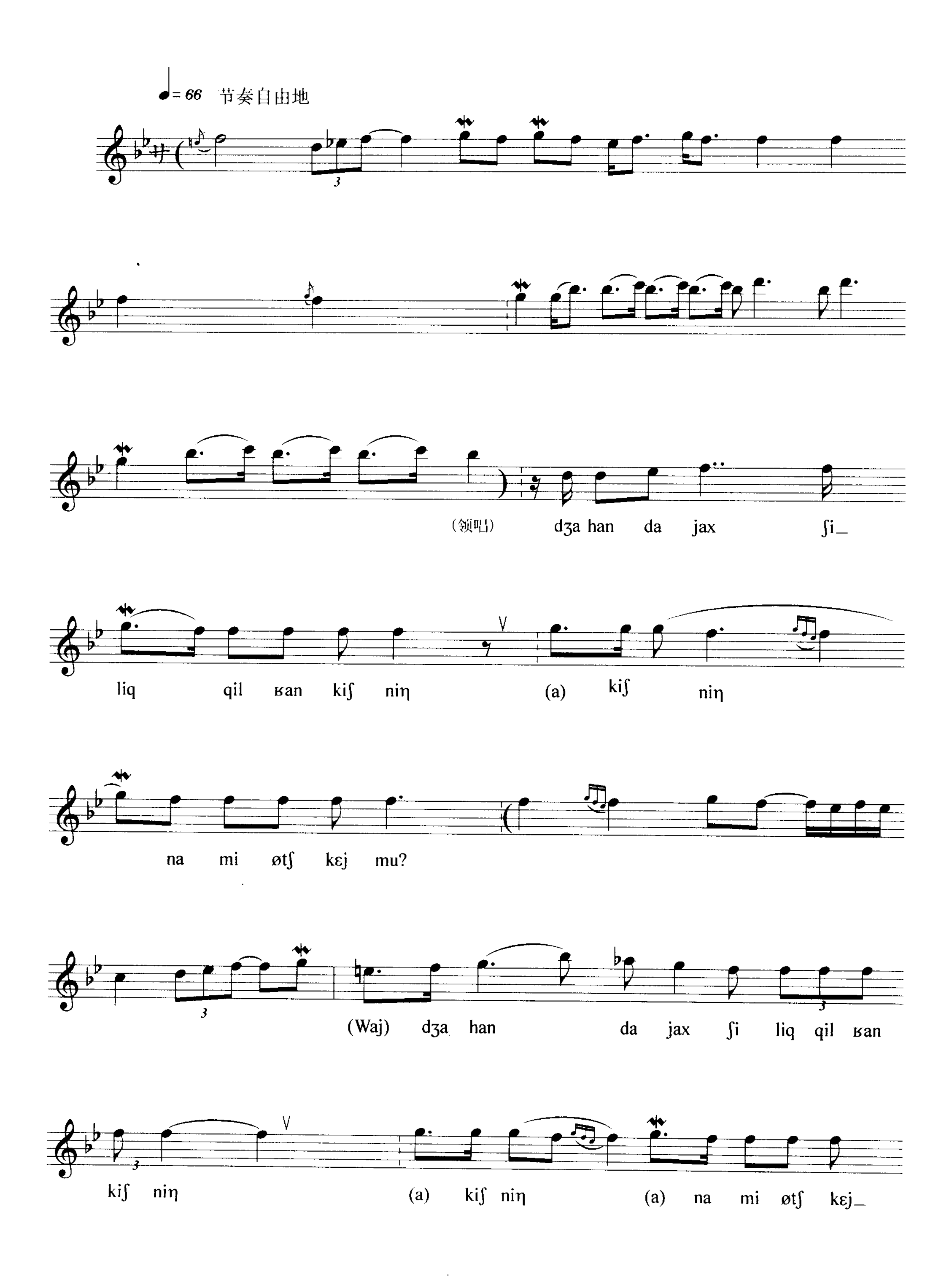

waj waj al la jɛj waj waj al la jɛj)]
il lɛl lah se niŋ be ʃiŋ
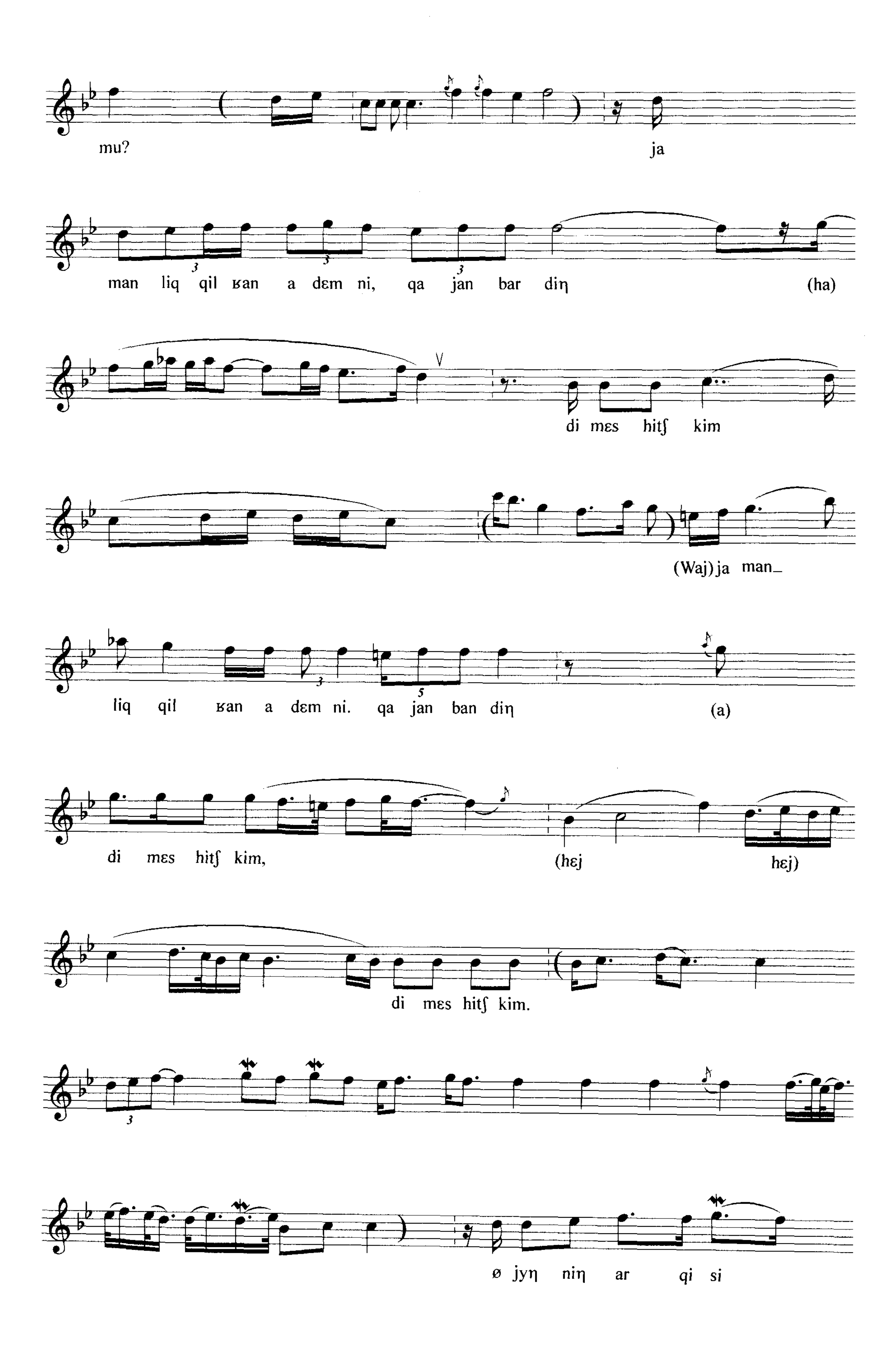

il lɛl lah se niŋ be ʃiŋ
jɛt tɛ dɛr ja bir bol di bol di,
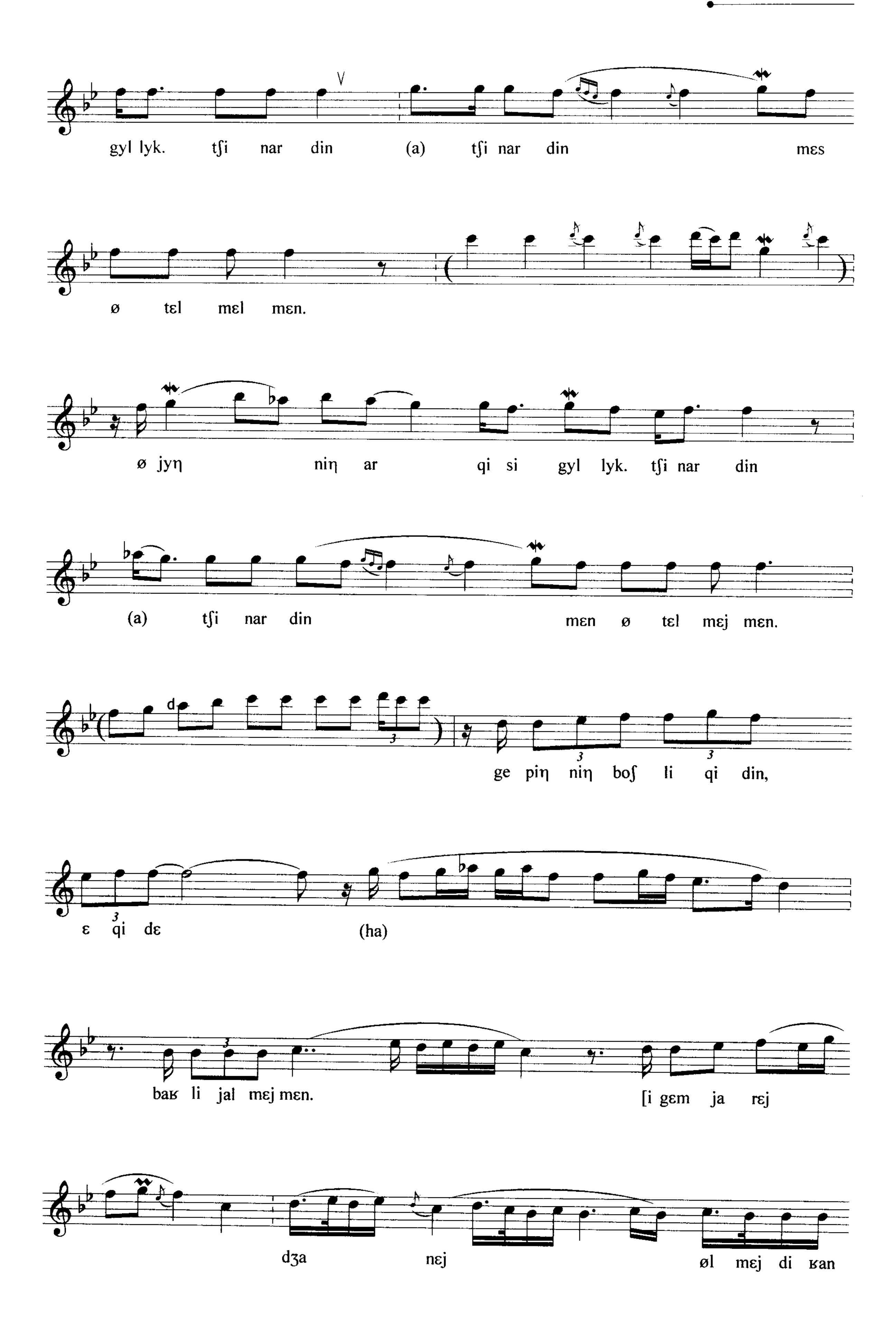

dɛr gyʃ – – – – – – – – (a) dɛr gyʃ lar se niŋ,
se niŋ ja ʃiŋ, se niŋ ja ʃiŋ.
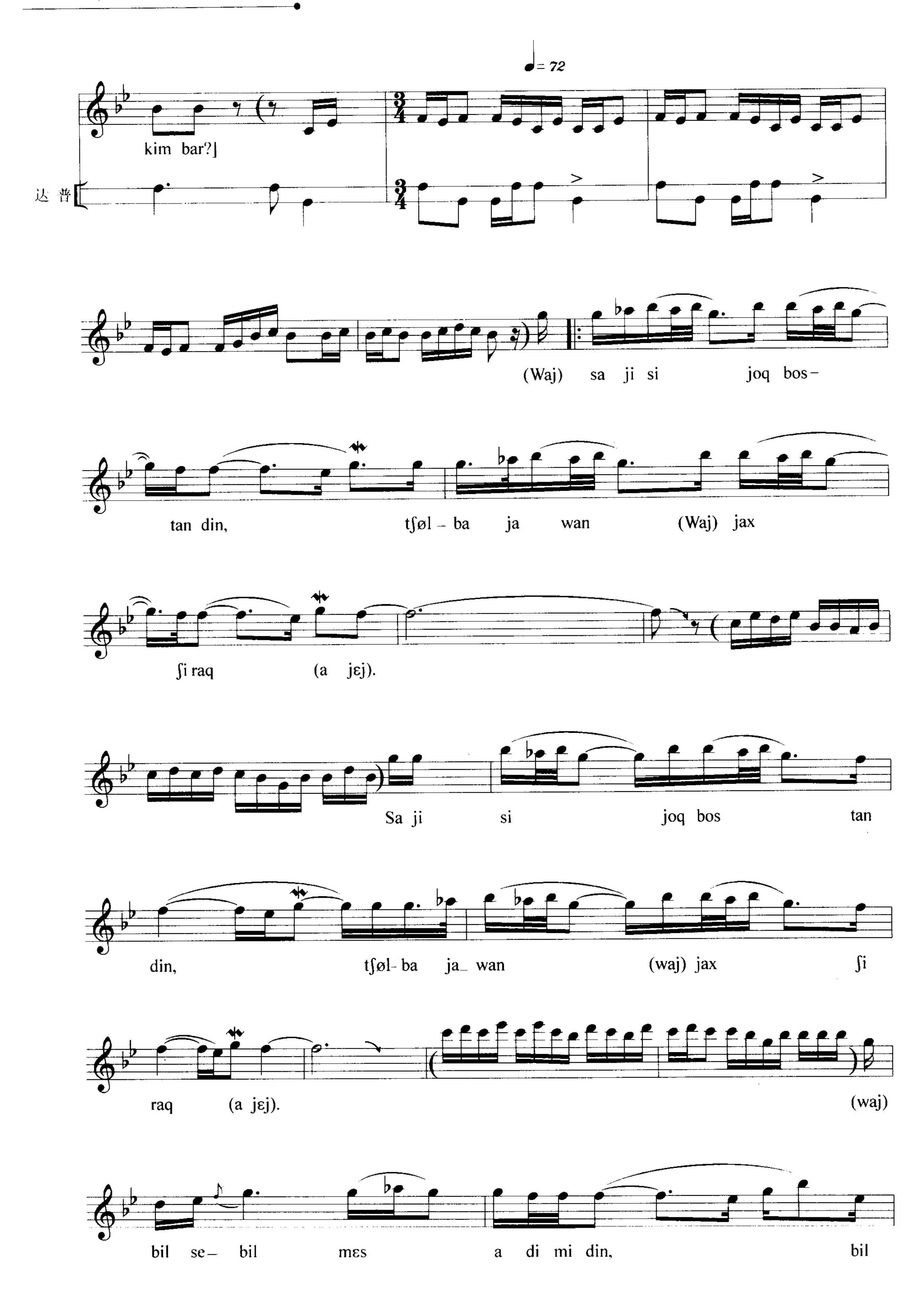

(waj
waj
waj
waj
waj
waj
jɛj)
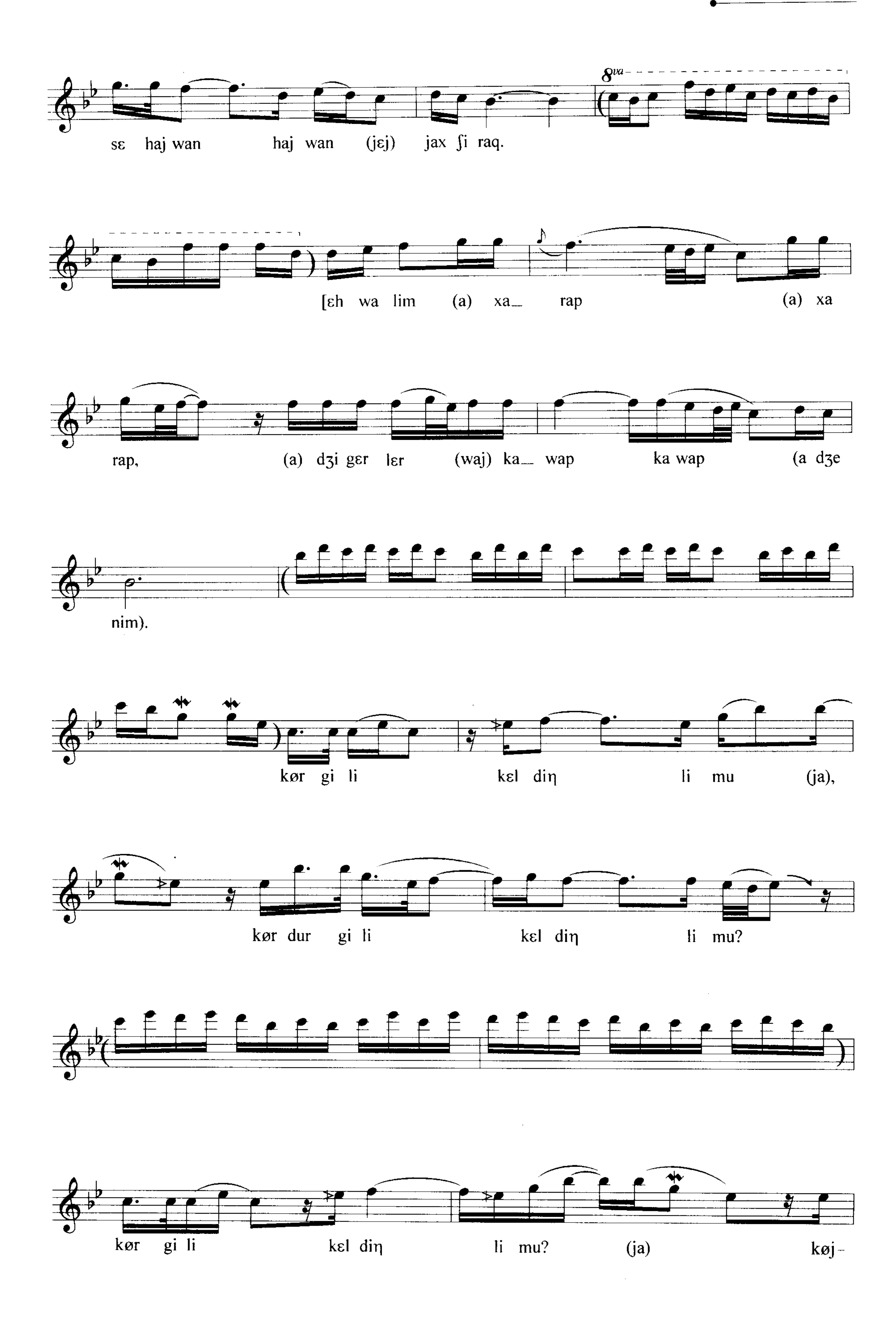
巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆
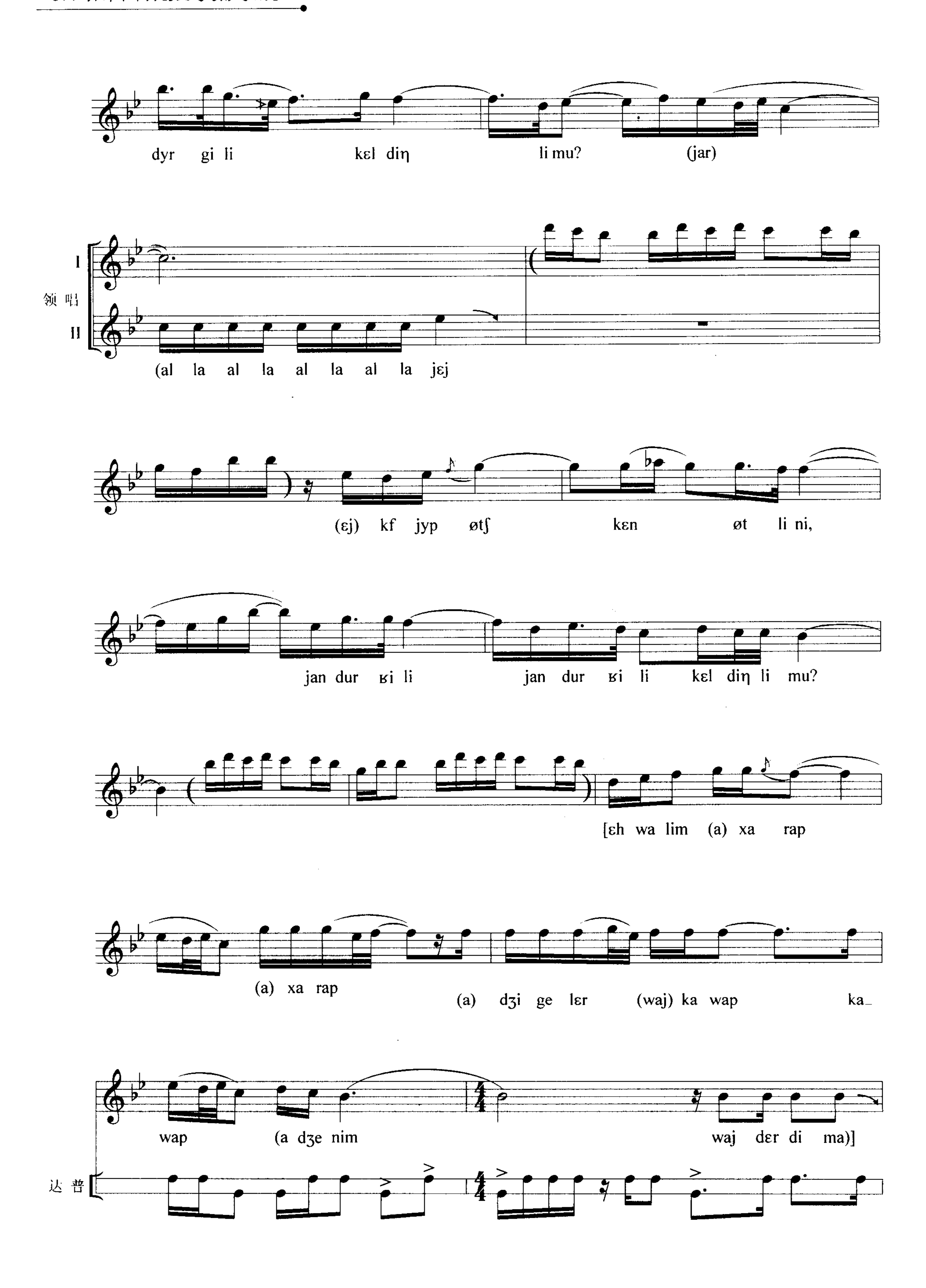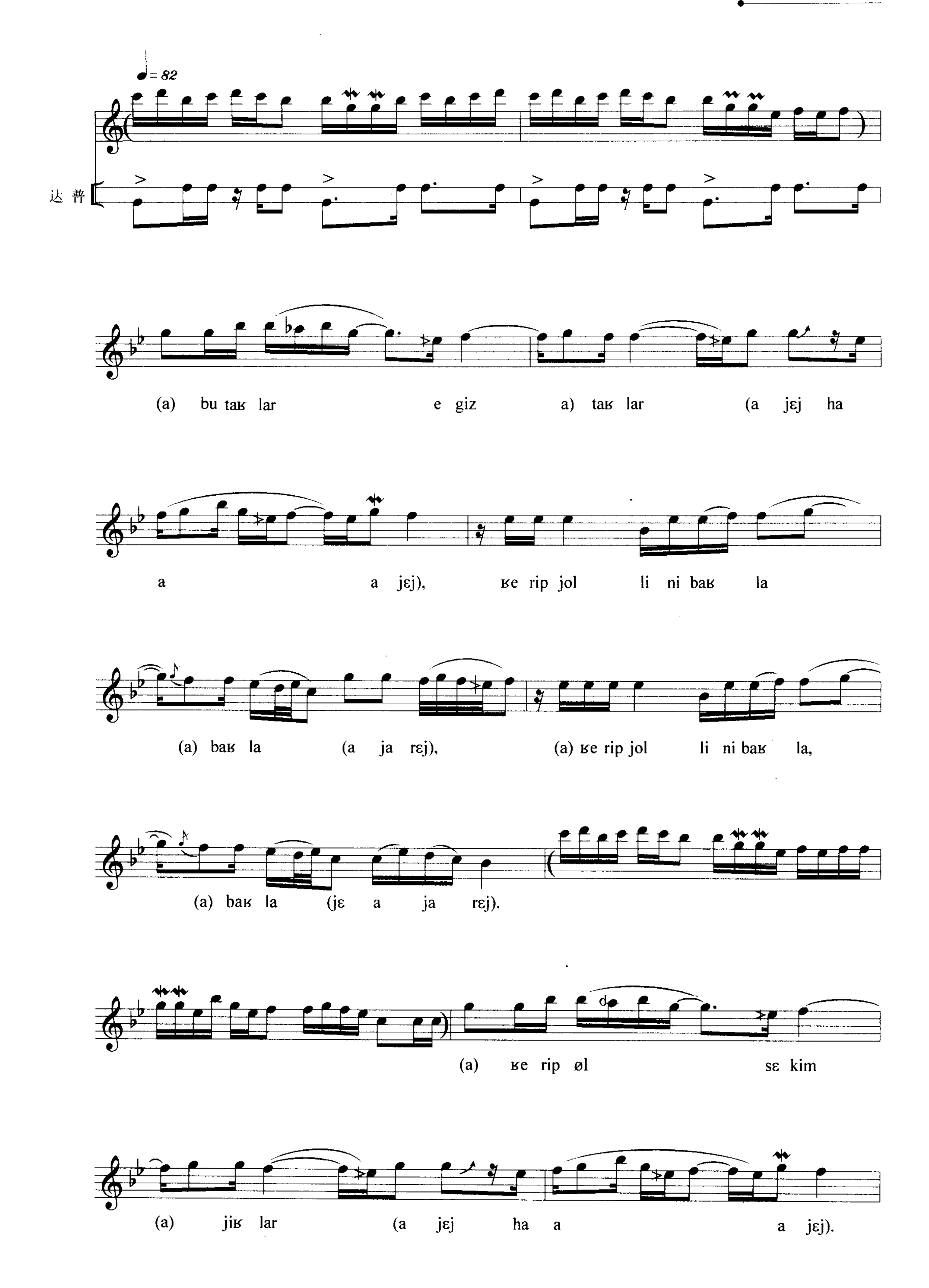



mu?
ja
man liq qil ʁan a dɛm ni, qa jan bar diŋ
(ha)
di mɛs hitʃ kim
(Waj) ja man_
liq qil ʁan a dɛm ni. qa jan ban diŋ
(a)
di mɛs hitʃ kim,
(hɛj
hɛj)
di mɛs hitʃ kim.
ø jyŋ niŋ ar qi si

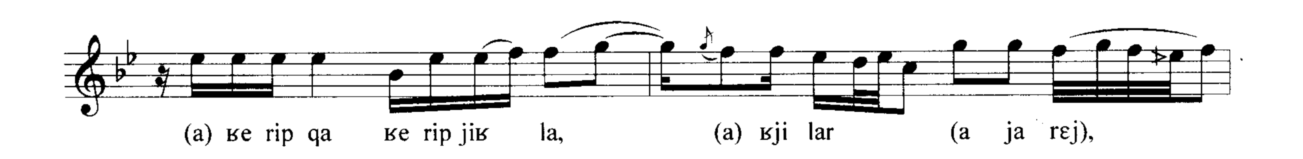

gyl lyk. tʃi nar din (a) tʃi nar din mɛs
ø tɛl mɛl mɛn.
ø jyŋ niŋ ar qi si gyl lyk. tʃi nar din
(a) tʃi nar din mɛn ø tɛl mɛj mɛn.
ge piŋ niŋ boʃ li qi din,
ɛ qi dɛ (ha)
baʁ li jal mɛj mɛn. ʃi gɛm ja rɛj
dʒa nɛj øl mɛj di ʁan

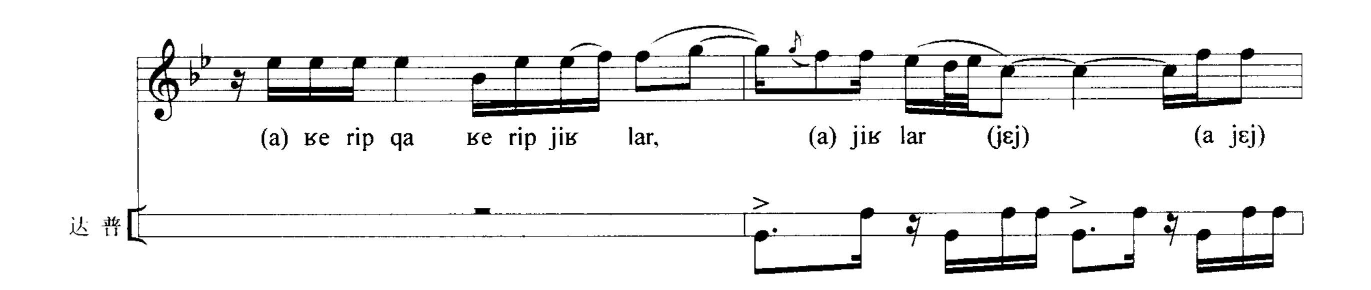

♩= 72
kim bar?]
达 普
(Waj) sa ji si joq bos-
tan din, tʃøl - ba ja wan (Waj) jax
ʃi raq (a jɛj).
Sa ji si joq bos tan
din, tʃøl- ba ja_ wan (waj) jax ʃi
raq (a jɛj). (waj)
bil se- bil mɛs a di mi din, bil

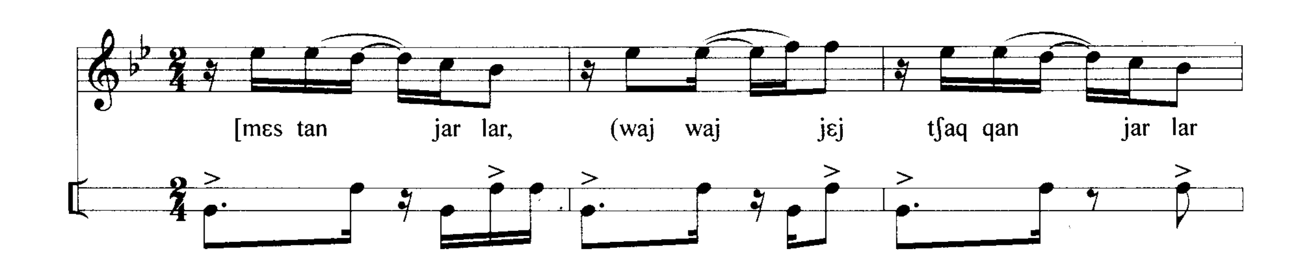

8va
sɛ haj wan haj wan (jɛj) jax ʃi raq.
[ɛh wa lim (a) xa_ rap (a) xa
rap, (a) dʒi gɛr lɛr (waj) ka_ wap ka wap (a dʒe
nim).
kør gi li kɛl diŋ li mu (ja),
kør dur gi li kɛl diŋ li mu?
kør gi li kɛl diŋ li mu? (ja) køj-

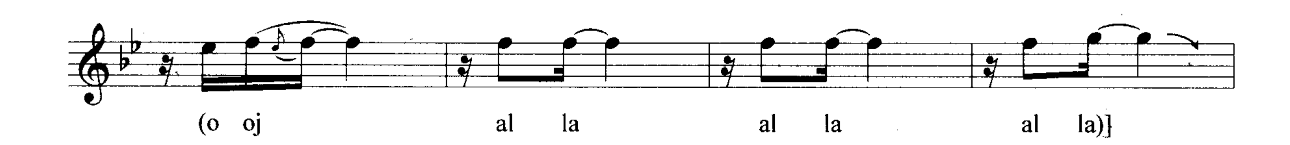

dyr gi li kɛl diŋ li mu? (jar)
I
领唱
II
(al la al la al la al la jɛj
(ɛj) kf jyp øtʃ kɛn øt li ni,
jan dur ʁi li jan dur ʁi li kɛl diŋ li mu?
[ɛh wa lim (a) xa rap
(a) xa rap
(a) dʒi ge lɛr (waj) ka wap ka_
wap (a dʒe nim waj dɛr di ma)]
达普
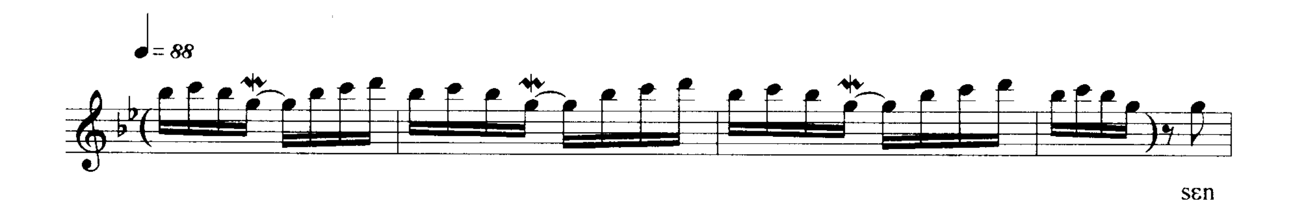

♩= 82
达普
(a) bu taʁ lar e giz a) taʁ lar (a jɛj ha
a a jɛj), ʁe rip jol li ni baʁ la
(a) baʁ la (a ja rɛj), (a) ʁe rip jol li ni baʁ la,
(a) baʁ la (jɛ a ja rɛj).
(a) ʁe rip øl sɛ kim
(a) jiʁ lar (a jɛj ha a a jɛj).
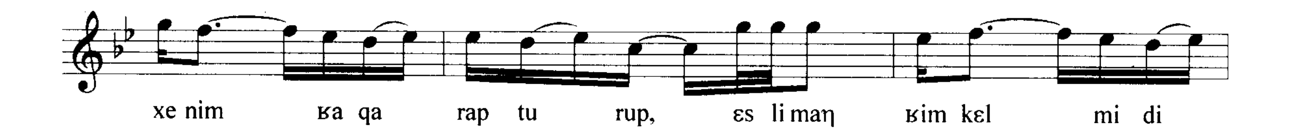

(a) ʁe rip qa ʁe rip jiʁ la, (a) ʁji lar (a ja rɛj),

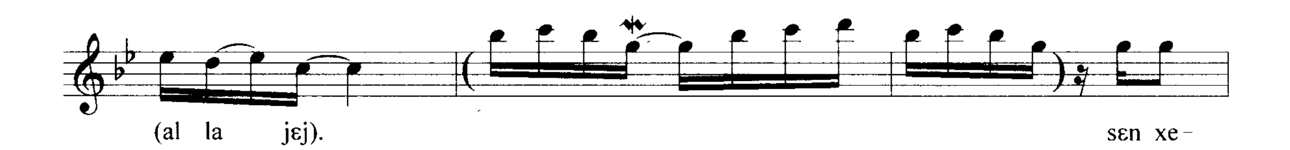

(a) ʁe rip qa ʁe rip jiʁ lar, (a) jiʁ lar (jɛj) (a jɛj)
达 普
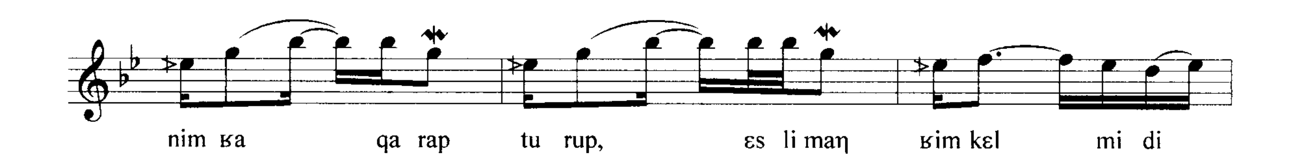

[mɛs tan jar lar, (waj waj jɛj tʃaq qan jar lar

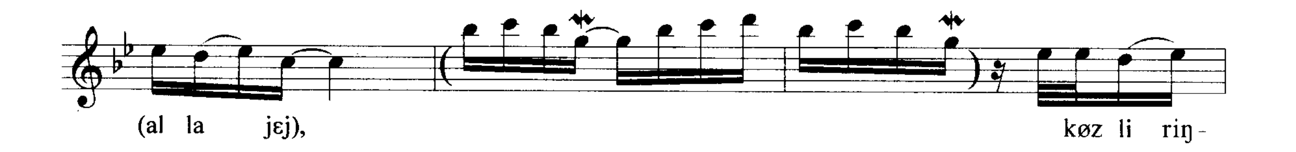

(o oj al la al la al la)]

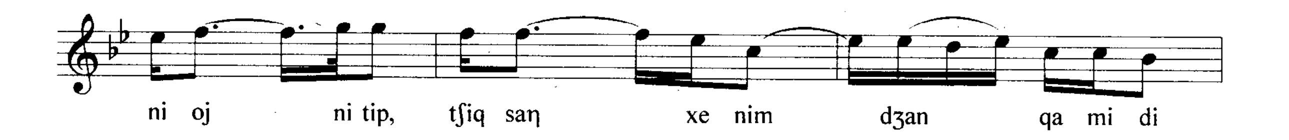

♩= 88
sɛn

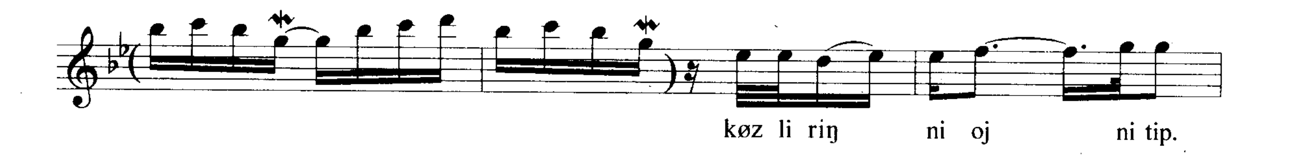

xe nim ʁa qa rap tu rup, ɛs li maŋ ʁim kɛl mi di

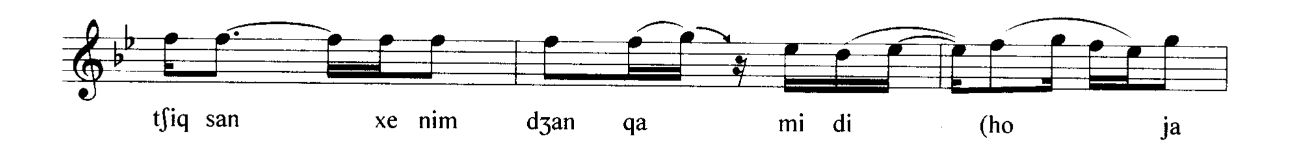

(al la jɛj).
sɛn xe-

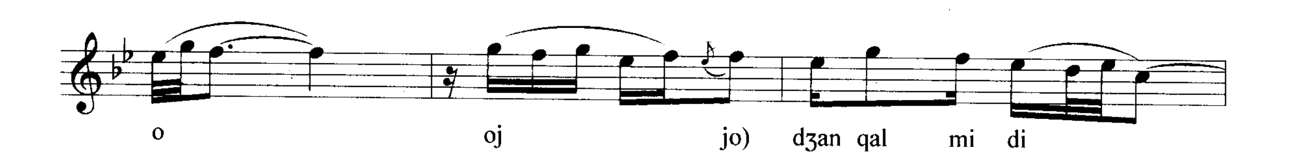

nim ʁa qa rap tu rup, ɛs li maŋ ʁim kɛl mi di
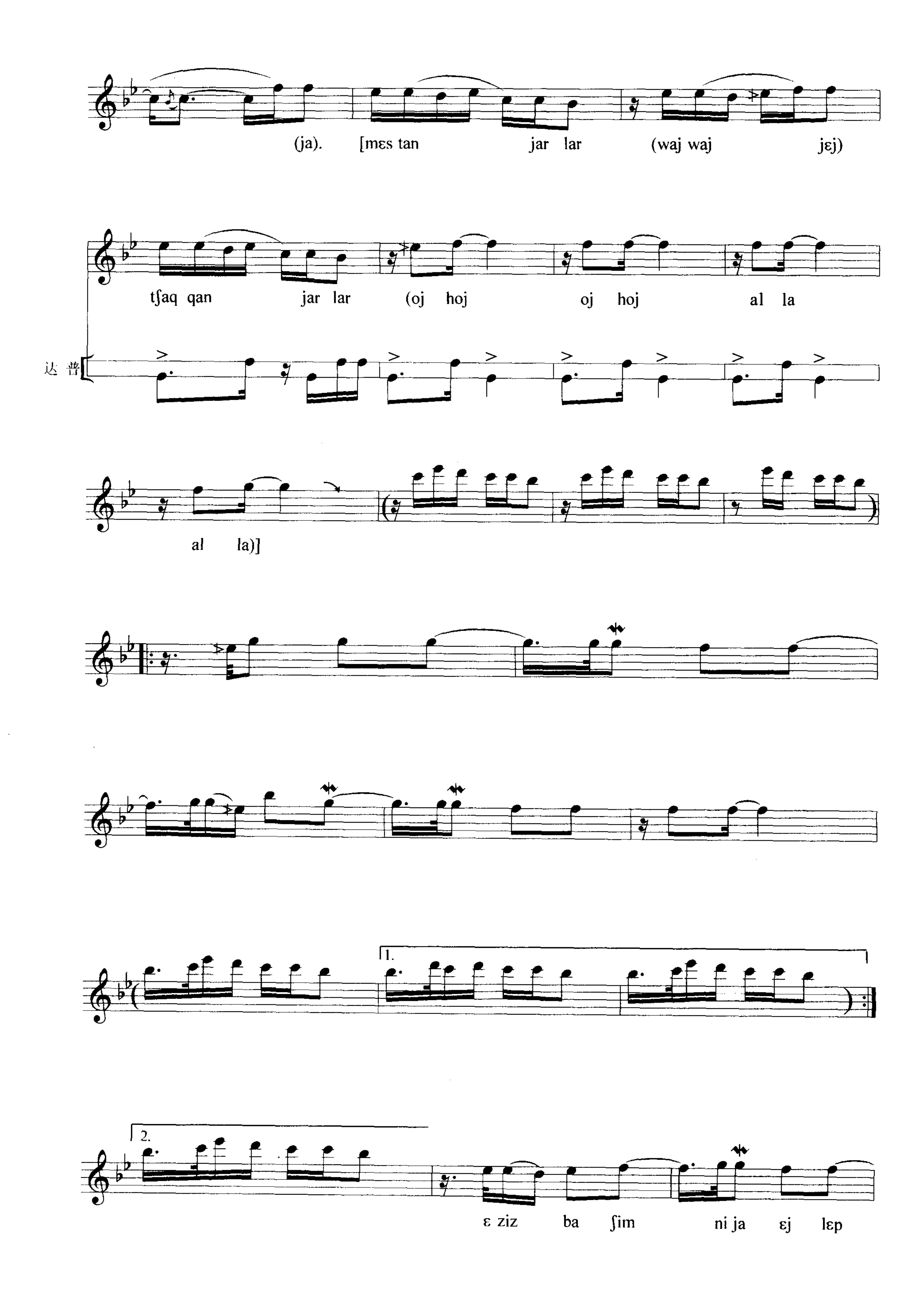

(al la jɛj),
køz li riŋ-


ni oj ni tip, tʃiq saŋ xe nim dʒan qa mi di
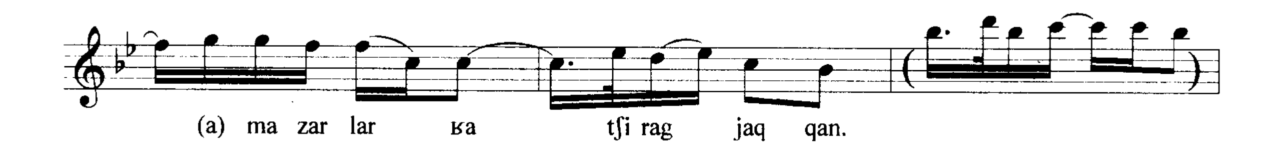

køz li riŋ ni oj ni tip.

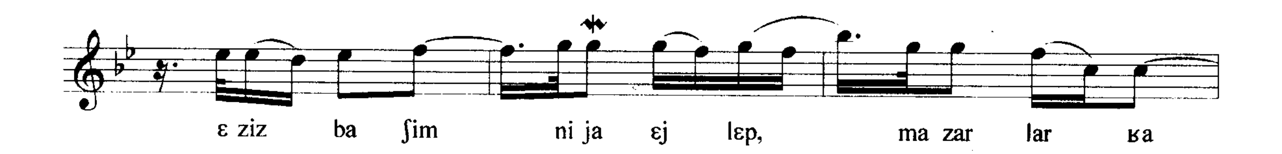

tʃiq san xe nim dʒan qa mi di (ho ja

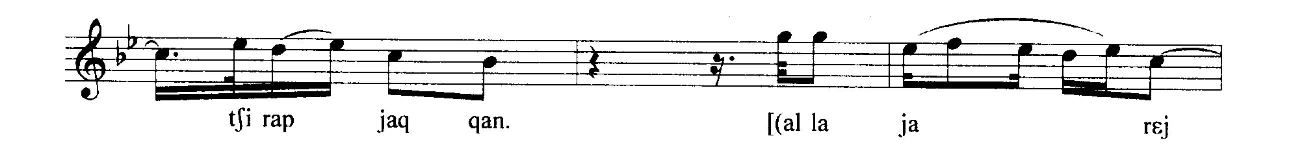

o oj jo) dʒan qal mi di

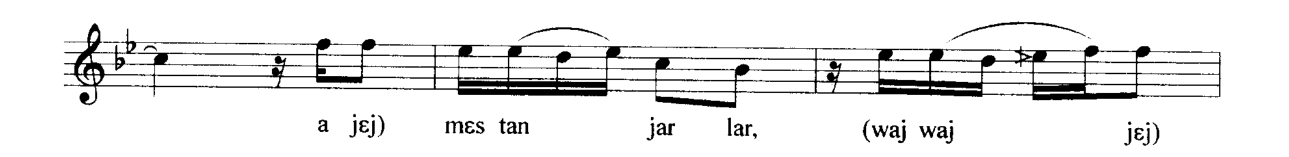


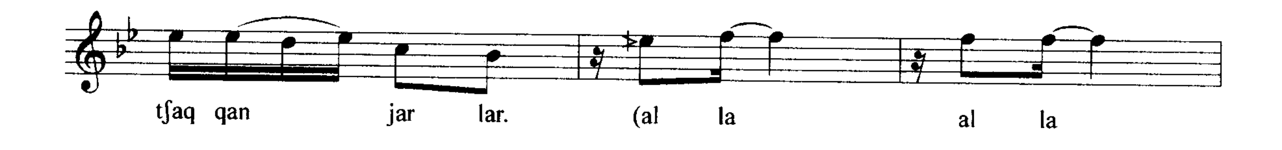
(ja). [mɛs tan jar lar (waj waj jɛj)
tʃaq qan jar lar (oj hoj oj hoj al la
达 普
al la)]
1.
2.
ɛ ziz ba ʃim ni ja ɛj lɛp

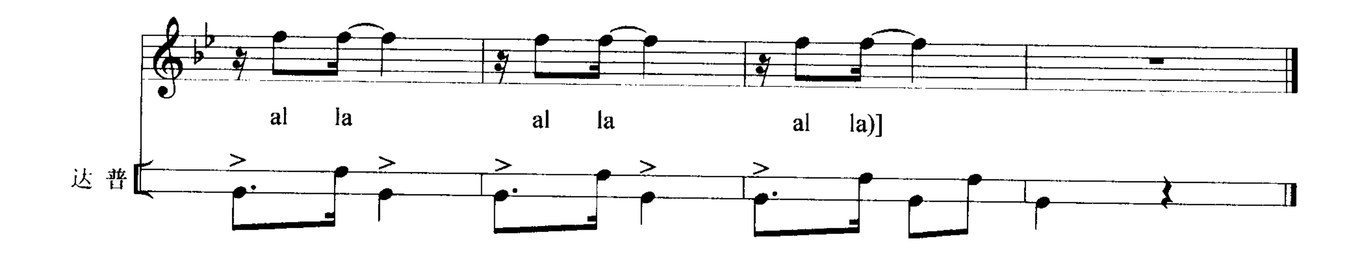

(a) ma zar lar ʁa tʃi rag jaq qan.


ɛ ziz ba ʃim ni ja ɛj lɛp, ma zar lar ʁa
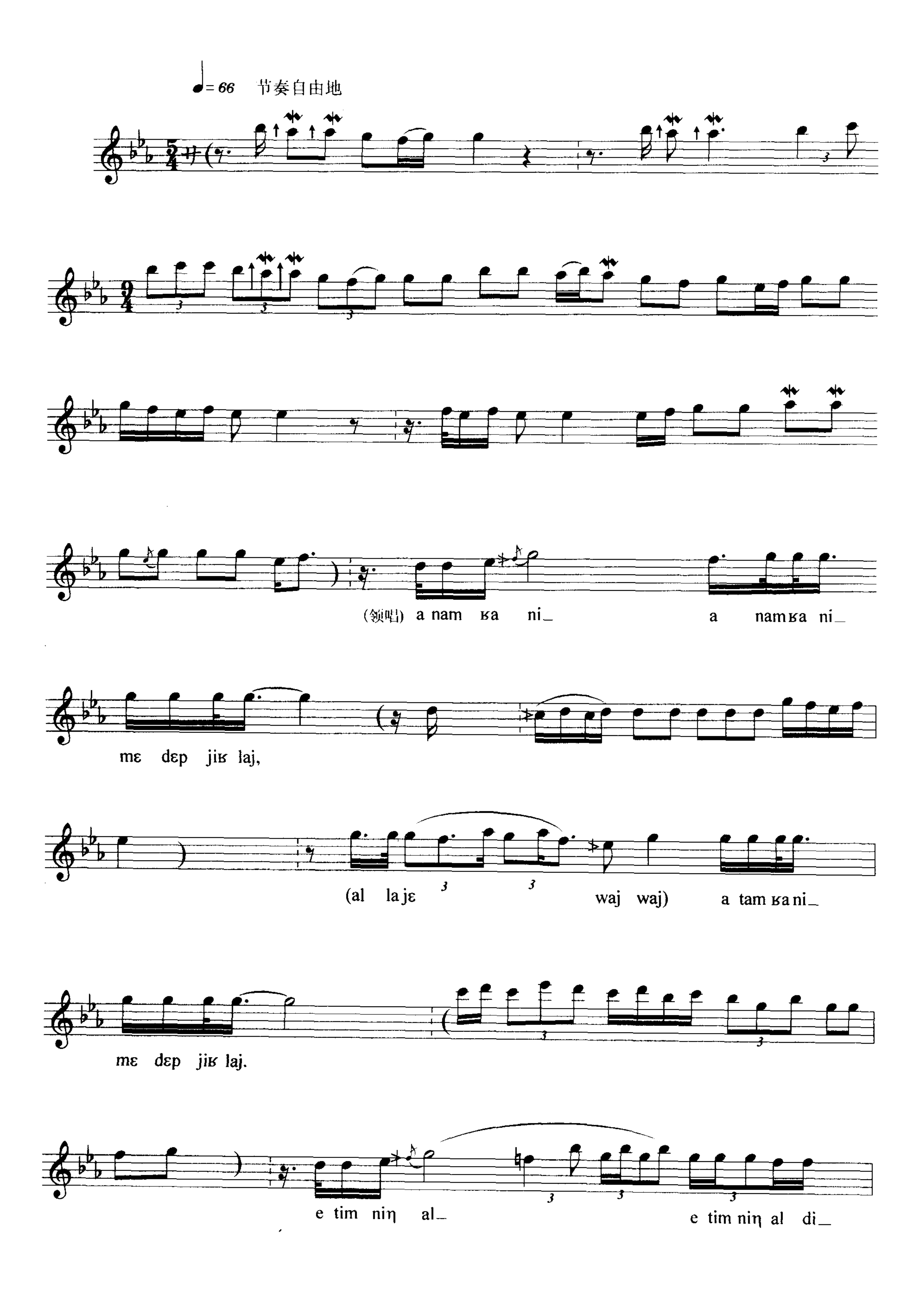

tʃi rap jaq qan. [(al la ja rɛj
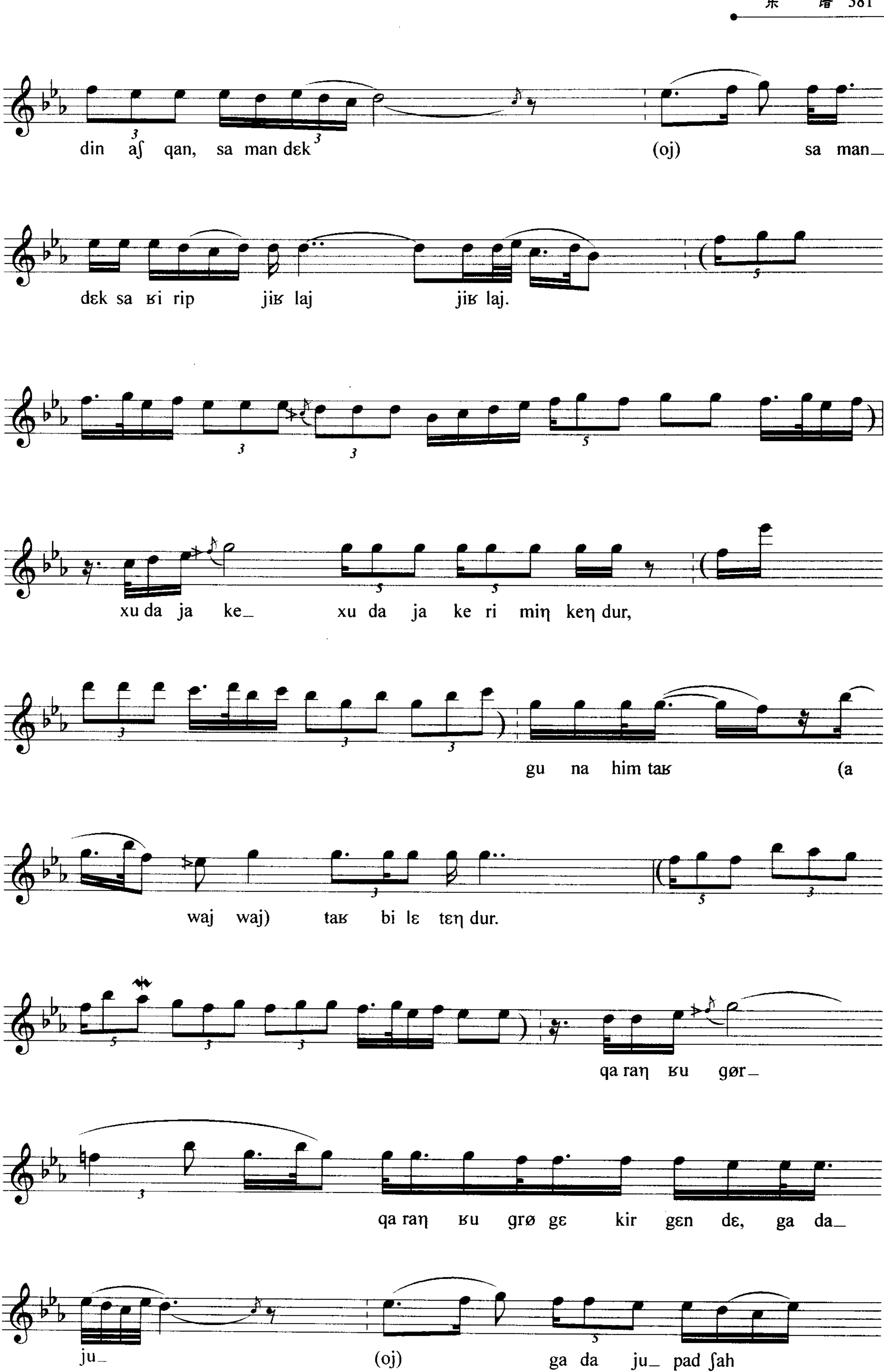

a jɛj) mɛs tan jar lar, (waj waj jɛj)
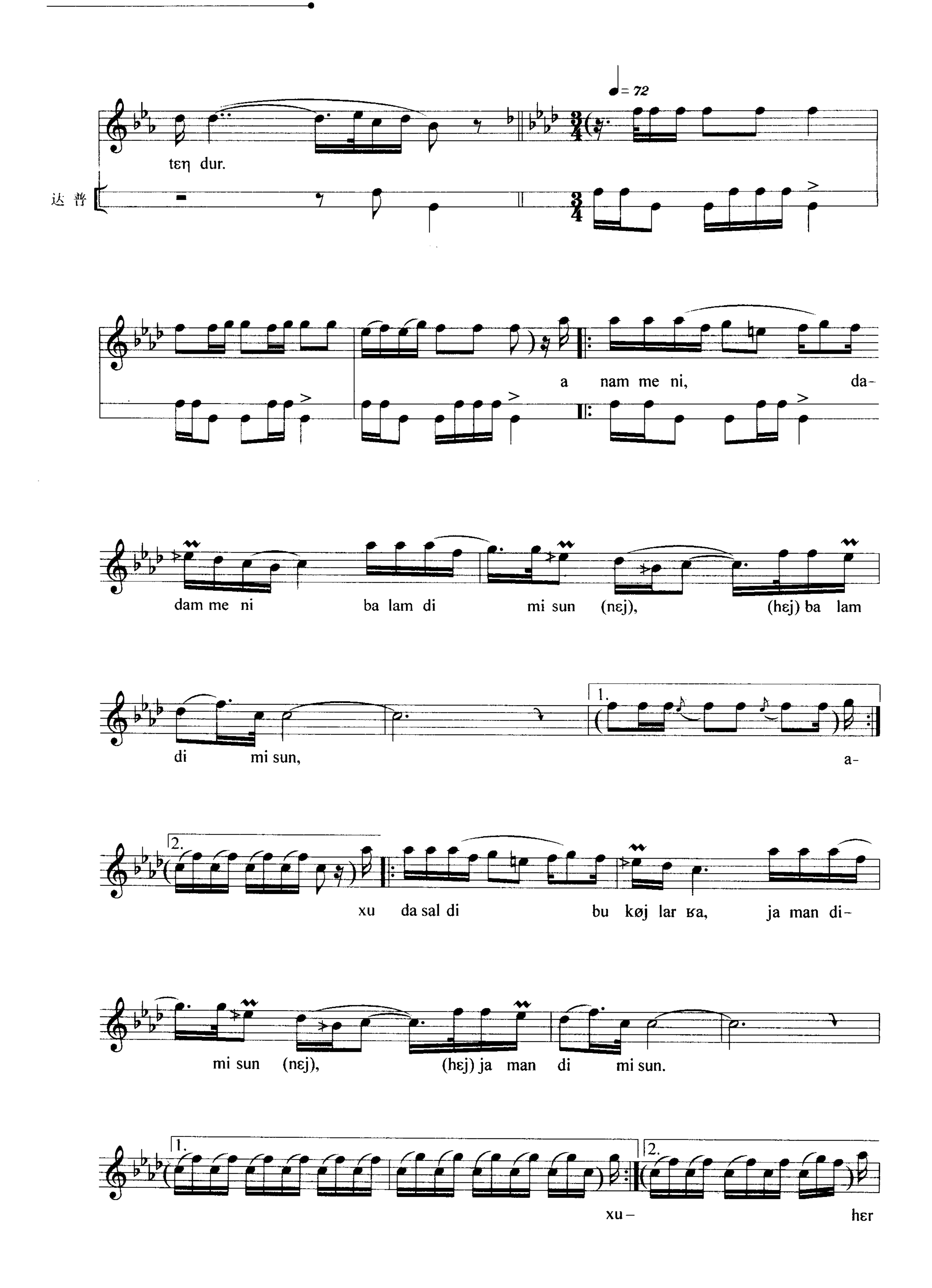

tʃaq qan jar lar. (al la al la

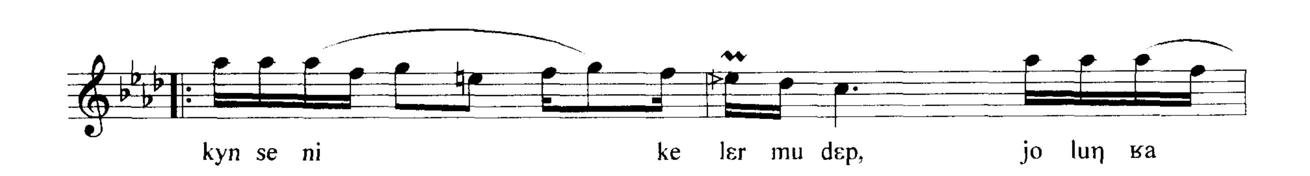

al la al la al la)]
达 普

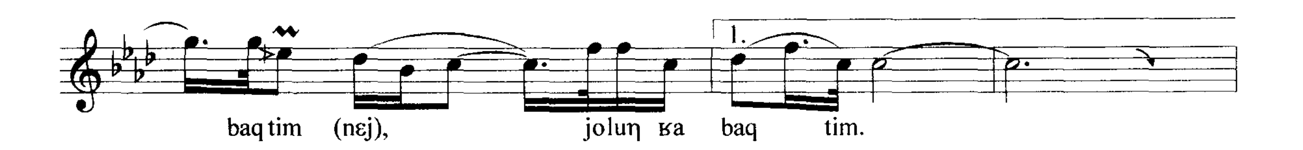
巴楚区尔巴亚宛木卡姆
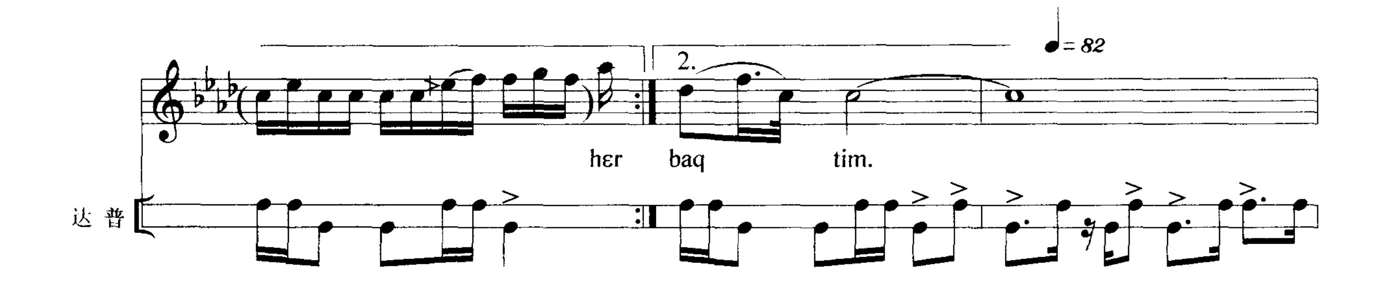

♩=66 节奏自由地
(领唱) a nam ʁa ni_ a namʁa ni_
mɛ dɛp jiʁ laj,
(al lajɛ waj waj) a tam ʁa ni_
mɛ dɛp jiʁ laj.
e tim niŋ al_ e tim niŋ al di_
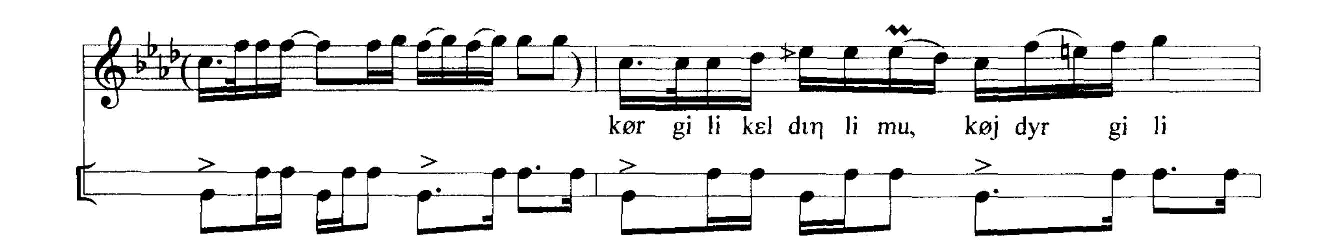

din aʃ qan, sa man dɛk (oj) sa man_
dɛk sa ʁi rip jiʁ laj jiʁ laj.
xu da ja ke_ xu da ja ke ri miŋ keŋ dur,
gu na him taʁ (a
waj waj) taʁ bi lɛ tɛŋ dur.
qa raŋ ʁu gør_
qa raŋ ʁu grø gɛ kir gɛn dɛ, ga da_
ju_ (oj) ga da ju_ pad ʃah

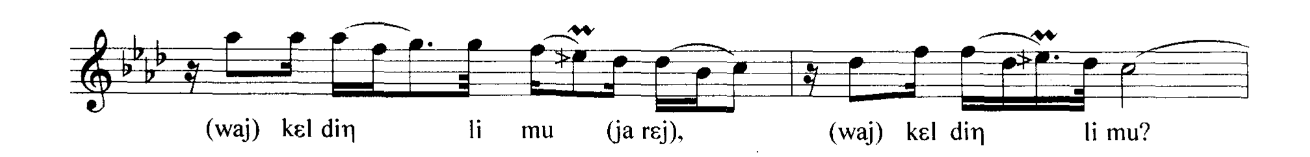

♩= 72
tɛŋ dur.
达 普
a nam me ni, da-
dam me ni ba lam di mi sun (nɛj), (hɛj) ba lam
di mi sun, a-
xu da sal di bu køj lar ʁa, ja man di-
mi sun (nɛj), (hɛj) ja man di mi sun.
xu - hɛr
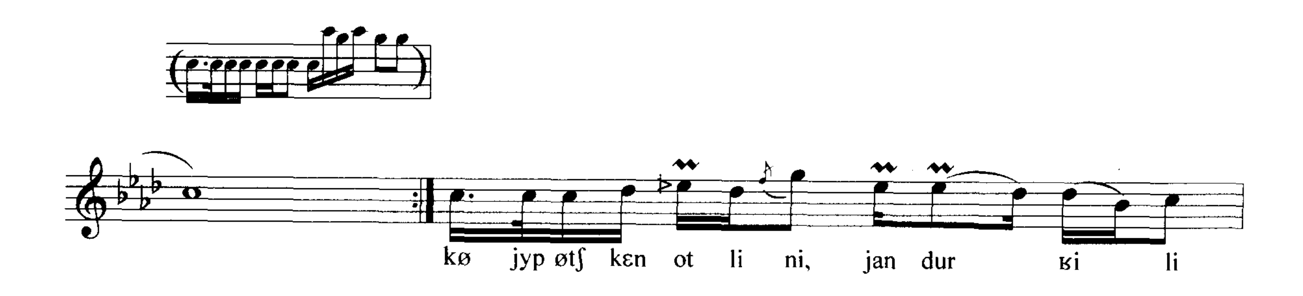

kyn se ni　ke lɛr mu dɛp,　jo luŋ ʁa
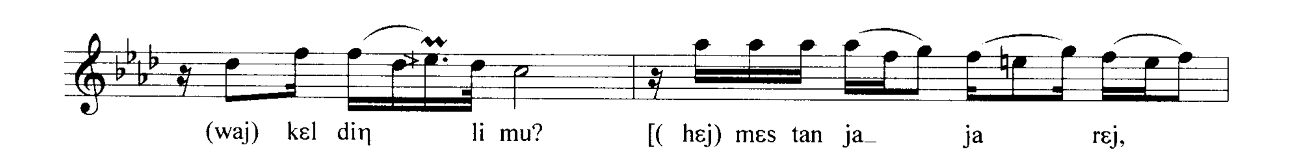

1.
baqtim (nɛj),　joluŋ ʁa baq tim.

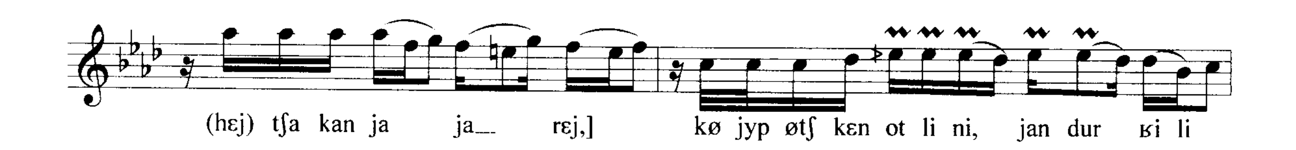

2.
♩= 82
hɛr baq tim.
达 普

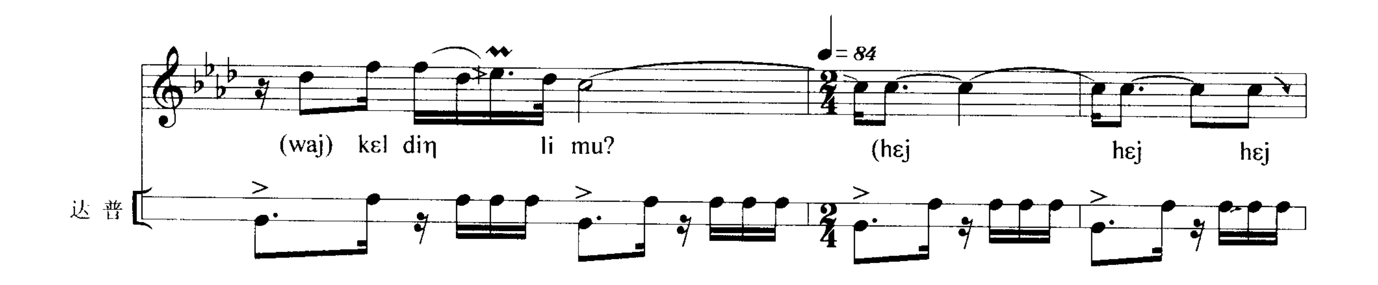

kør gi li kɛl dɪŋ li mu,　køj dyr gi li
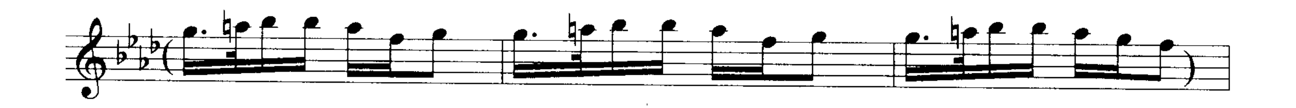

(waj) kɛl diŋ li mu (ja rɛj),　(waj) kɛl diŋ li mu?
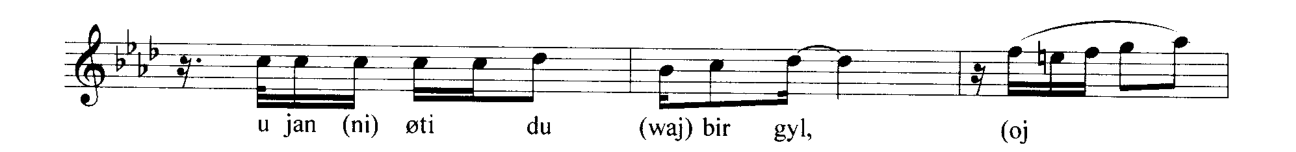

kø jyp øtʃ kɛn ot li ni,　jan dur ʁi li
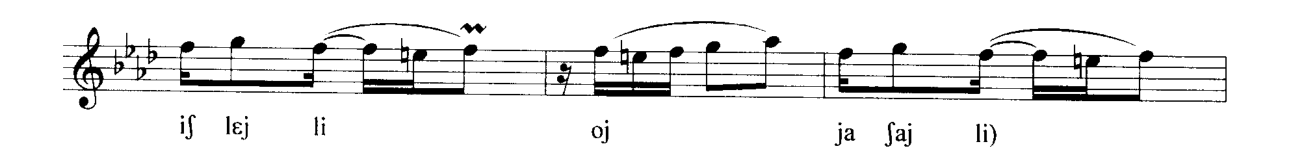

(waj) kɛl diŋ li mu?
[(hɛj) mɛs tan ja_ ja rɛj,
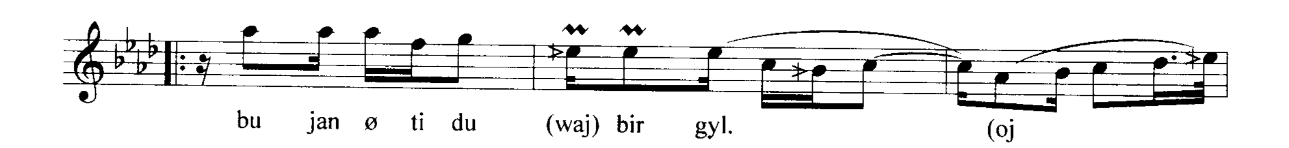

(hɛj) tʃa kan ja ja_ rɛj,]
kø jyp øtʃ kɛn ot li ni, jan dur ʁi li
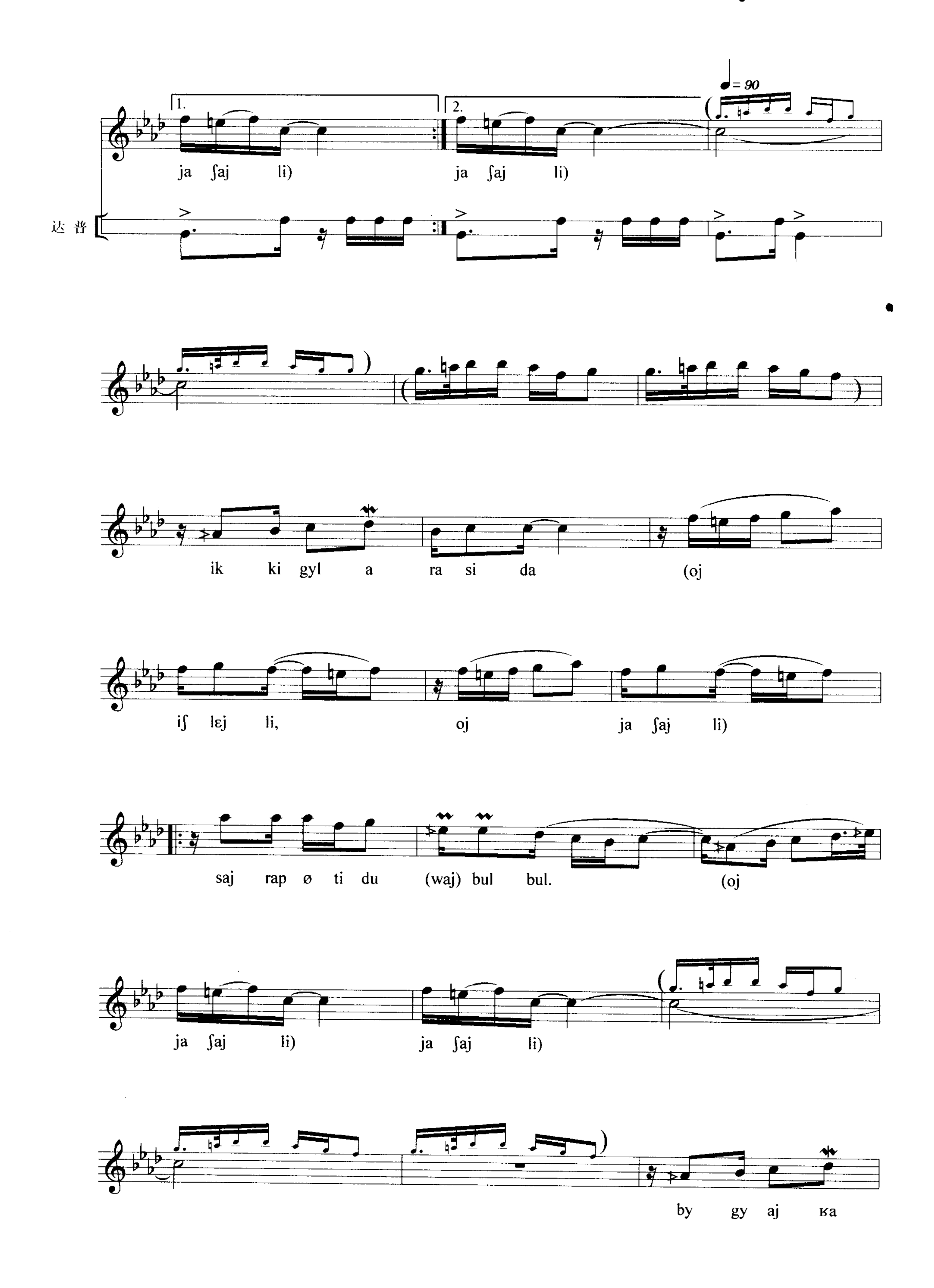

♩= 84
(waj) kɛl diŋ li mu?
(hɛj hɛj hɛj
达 普
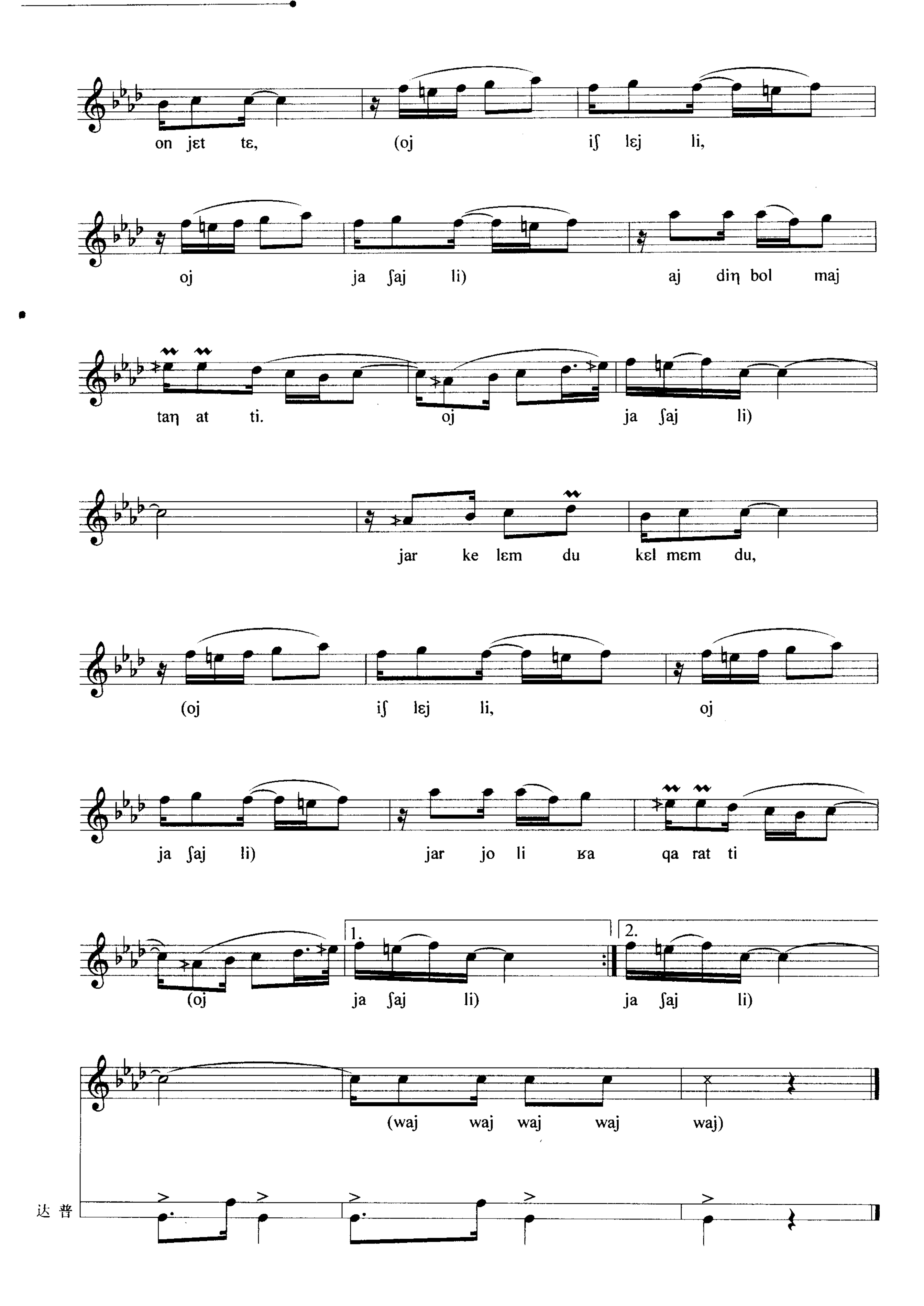



u jan (ni) øti du (waj) bir gyl, (oj


iʃ lɛj li oj ja ʃaj li)
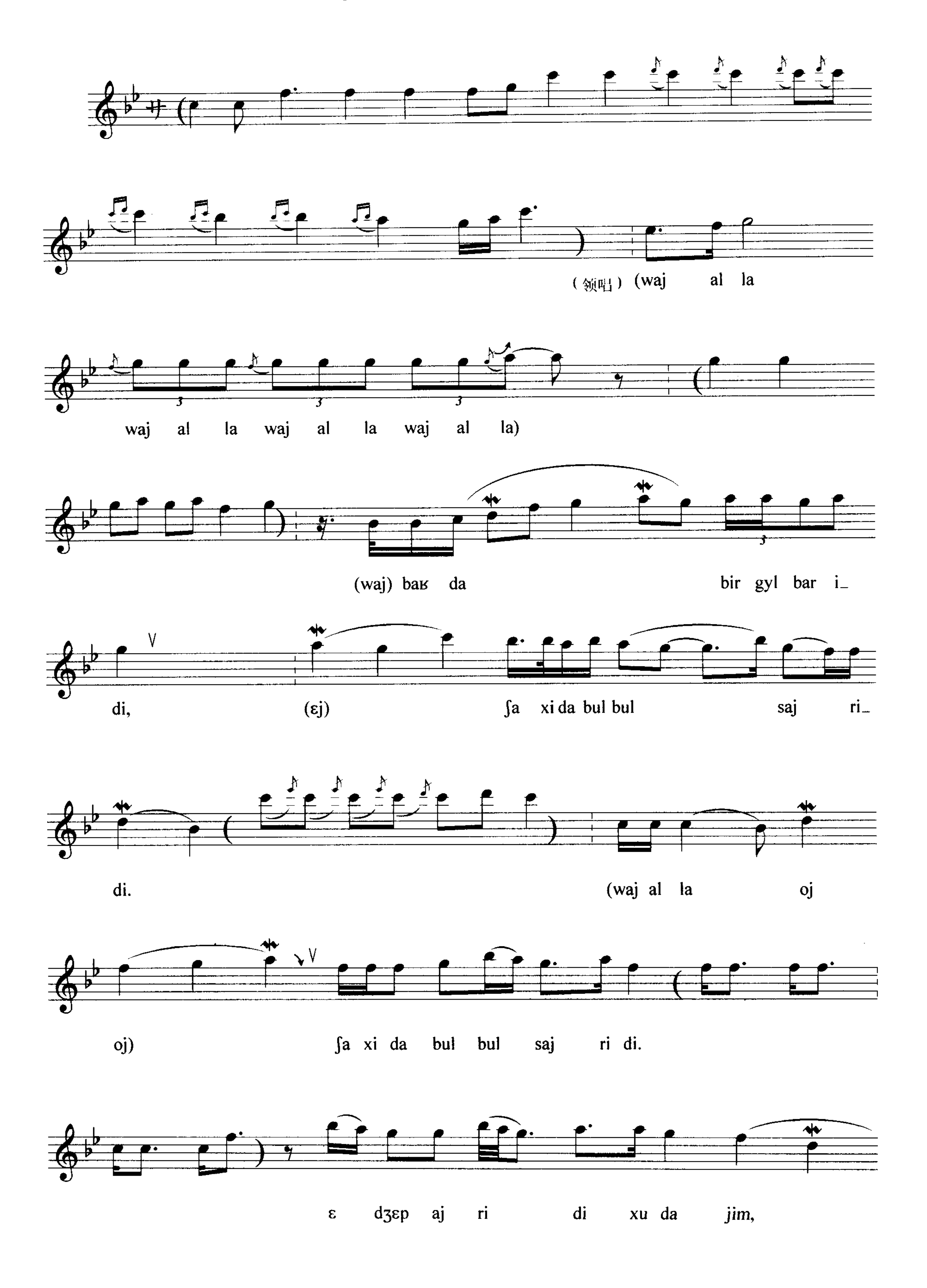

bu jan ø ti du (waj) bir gyl. (oj

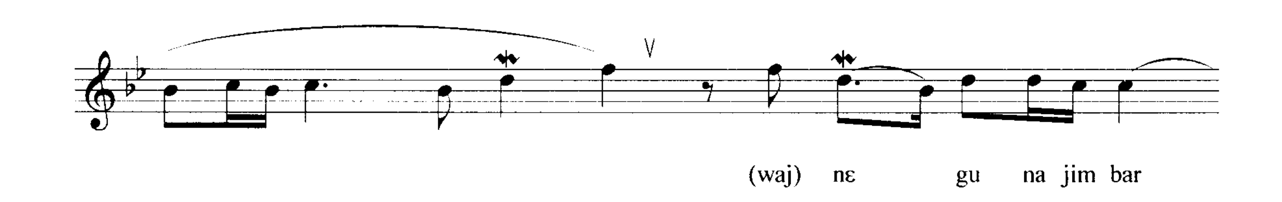


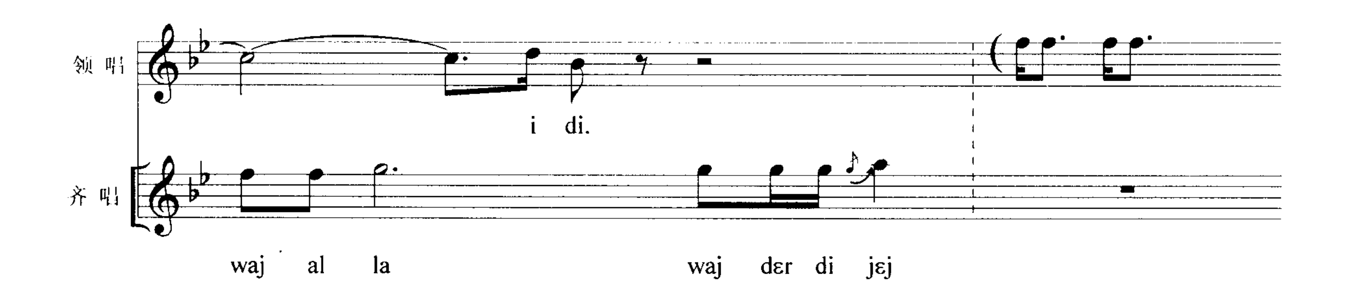
1.
2.
♩= 90
ja ʃaj li)
ja ʃaj li)
达 普
ik ki gyl a ra si da (oj
iʃ lɛj li, oj ja ʃaj li)
saj rap ø ti du (waj) bul bul. (oj
ja ʃaj li)
ja ʃaj li)
by gy aj ʁa

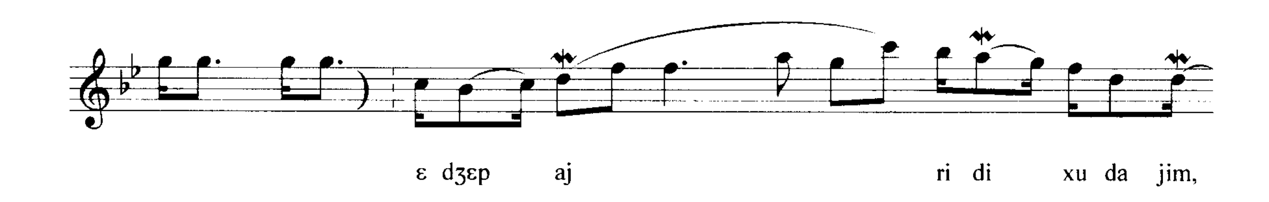

on jɛt tɛ,
(oj
iʃ lɛj li,
oj
ja ʃaj li)
aj diŋ bol maj
taŋ at ti.
oj
ja ʃaj li)
jar ke lɛm du
kɛl mɛm du,
(oj
iʃ lɛj li,
oj
ja ʃaj li)
jar jo li ʁa
qa rat ti
1.
2.
(oj
ja ʃaj li)
ja ʃaj li)
(waj waj waj waj waj)
达 普

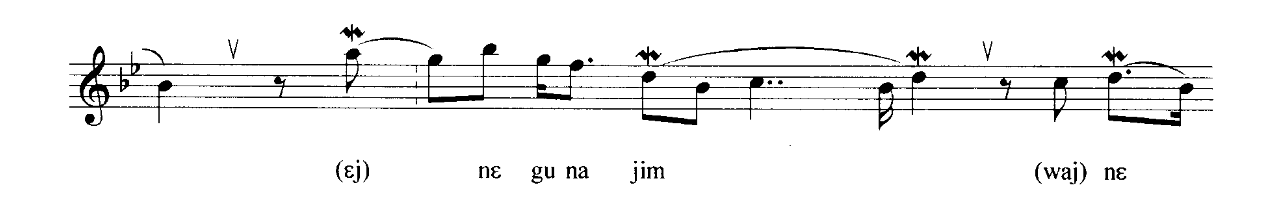
巴楚康巴尔汗巴亚宛木卡姆

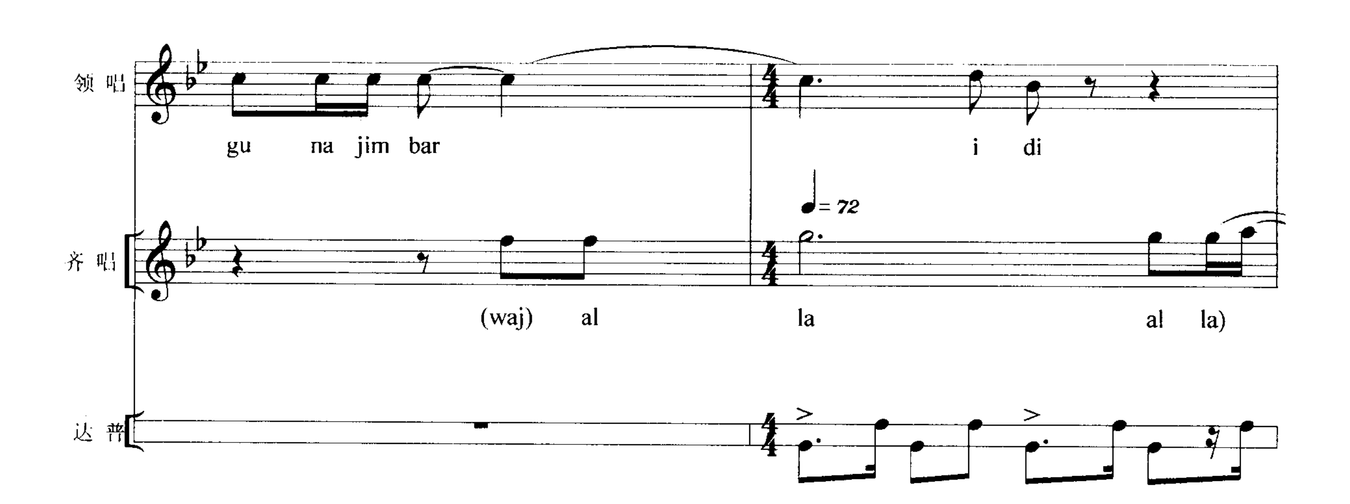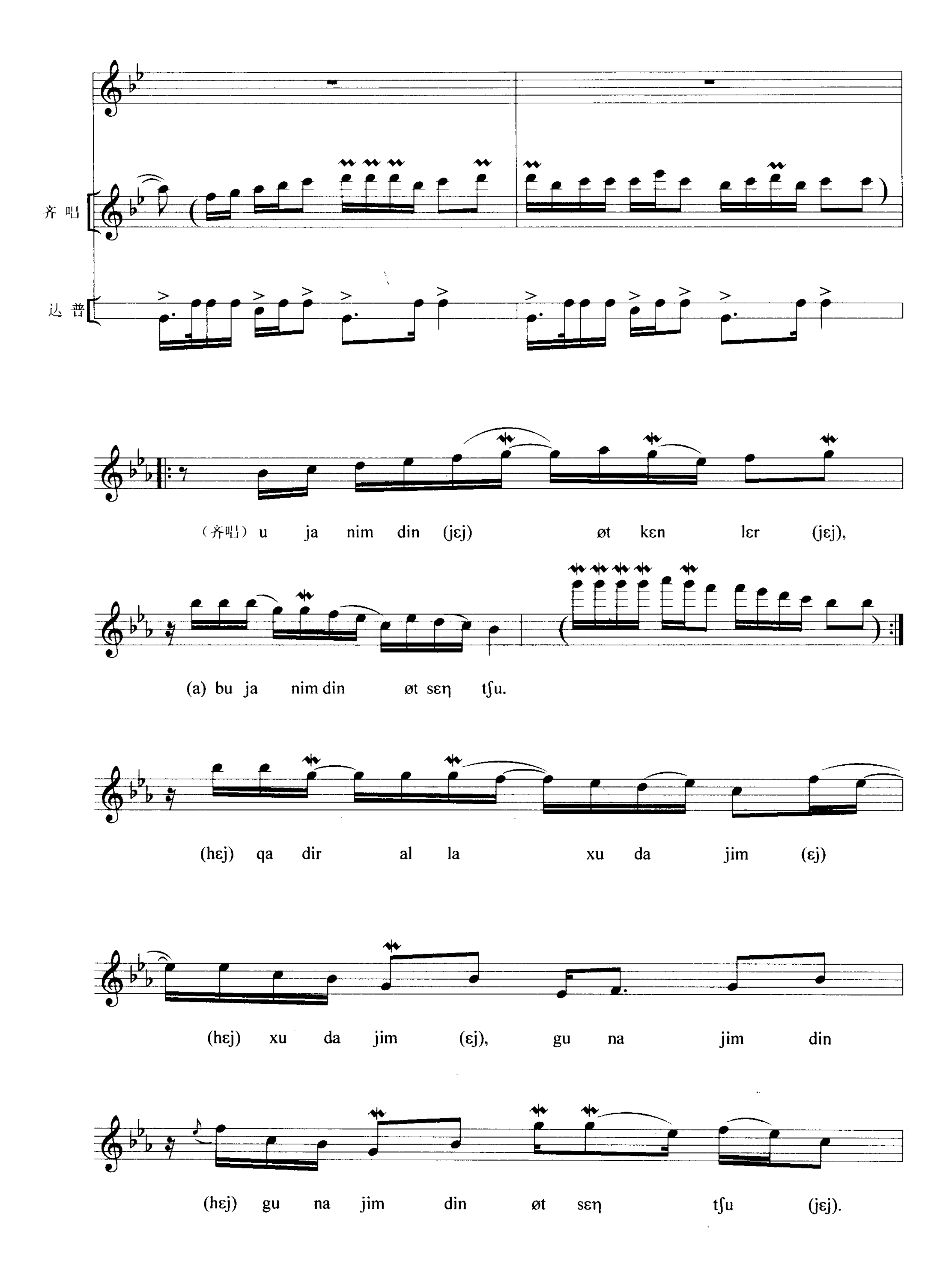



(waj) nɛ gu na jim bar
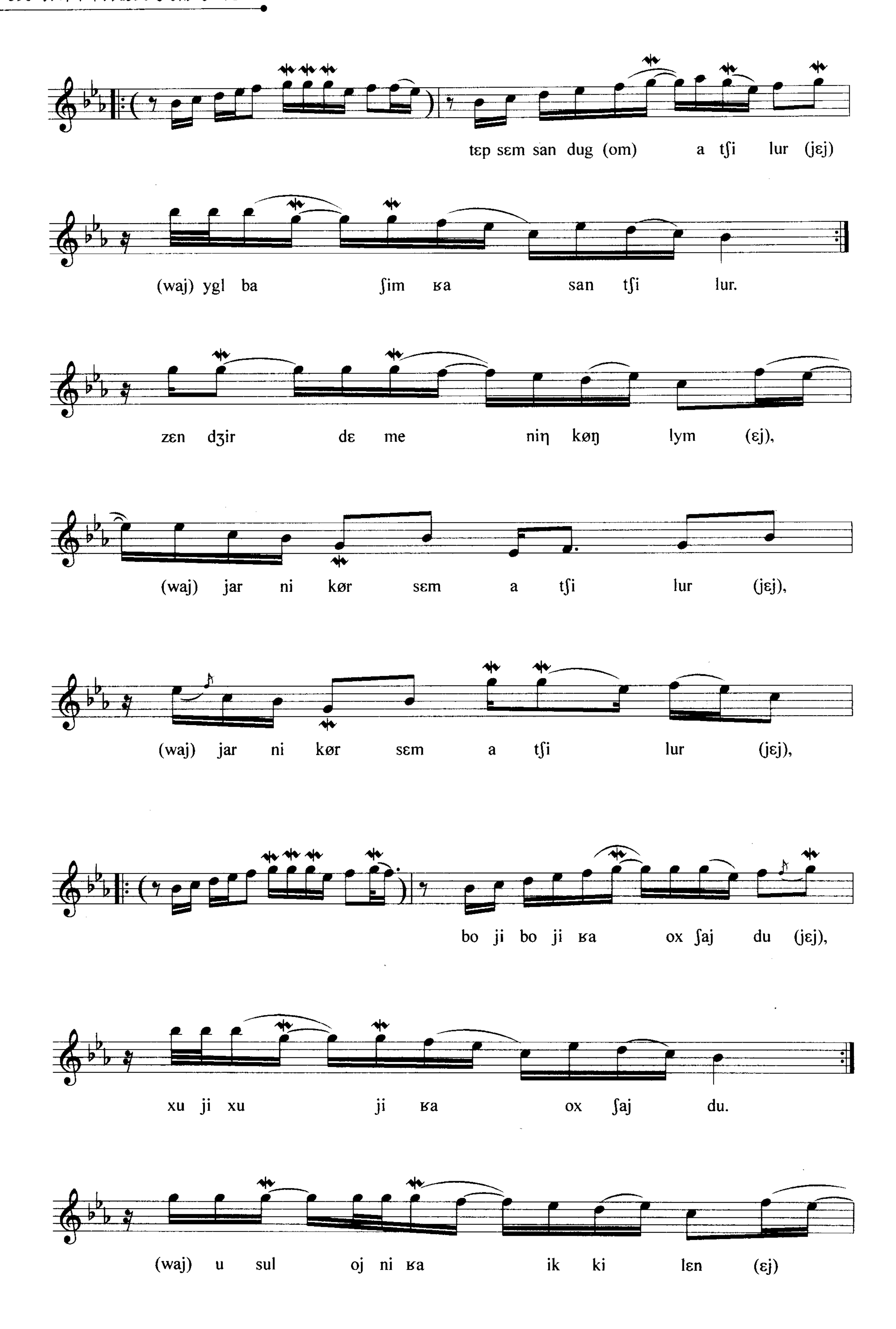

领 唱
i di.
齐 唱
waj al la waj dɛr di jɛj
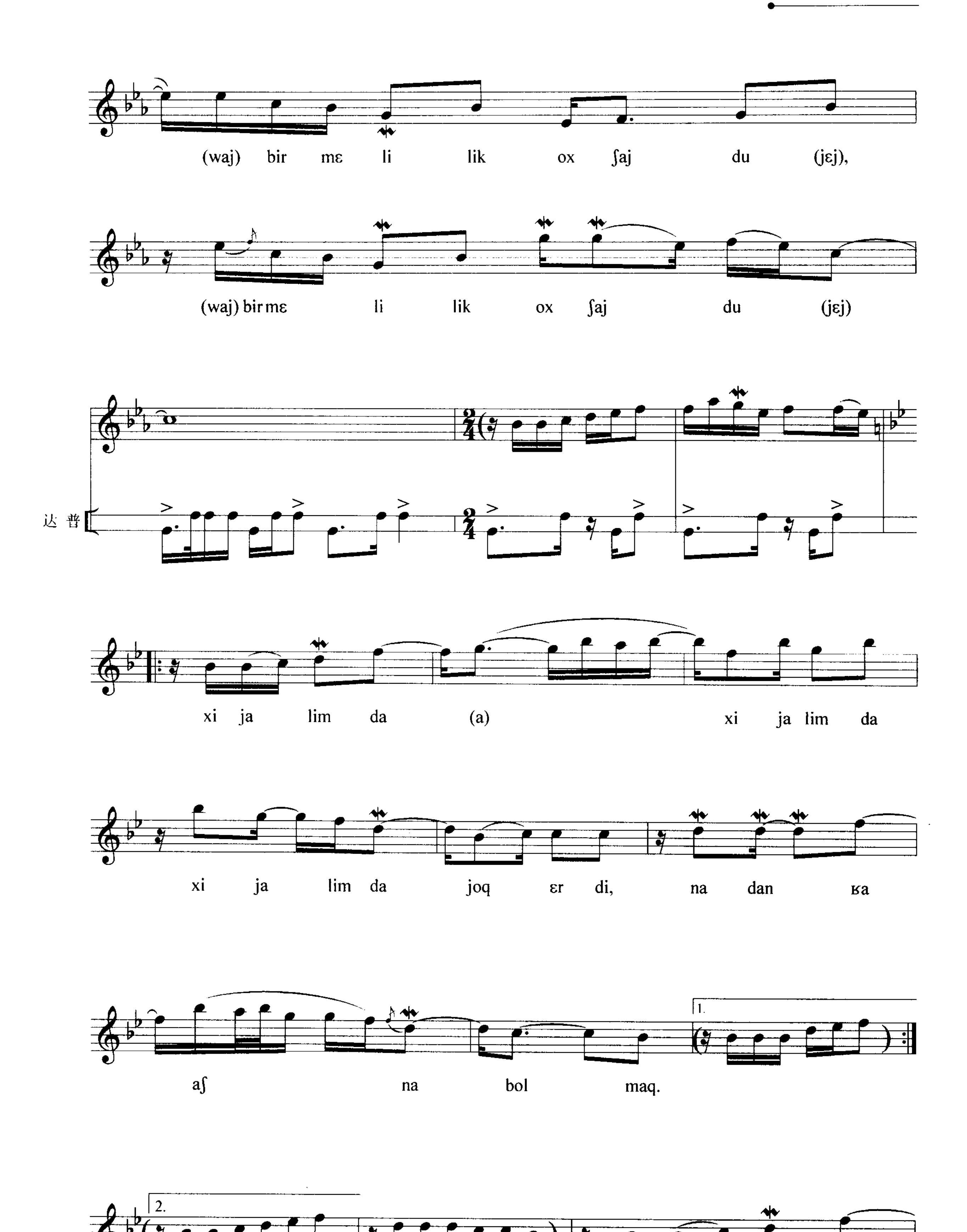

ɛ dʒɛp aj ri di xu da jim,
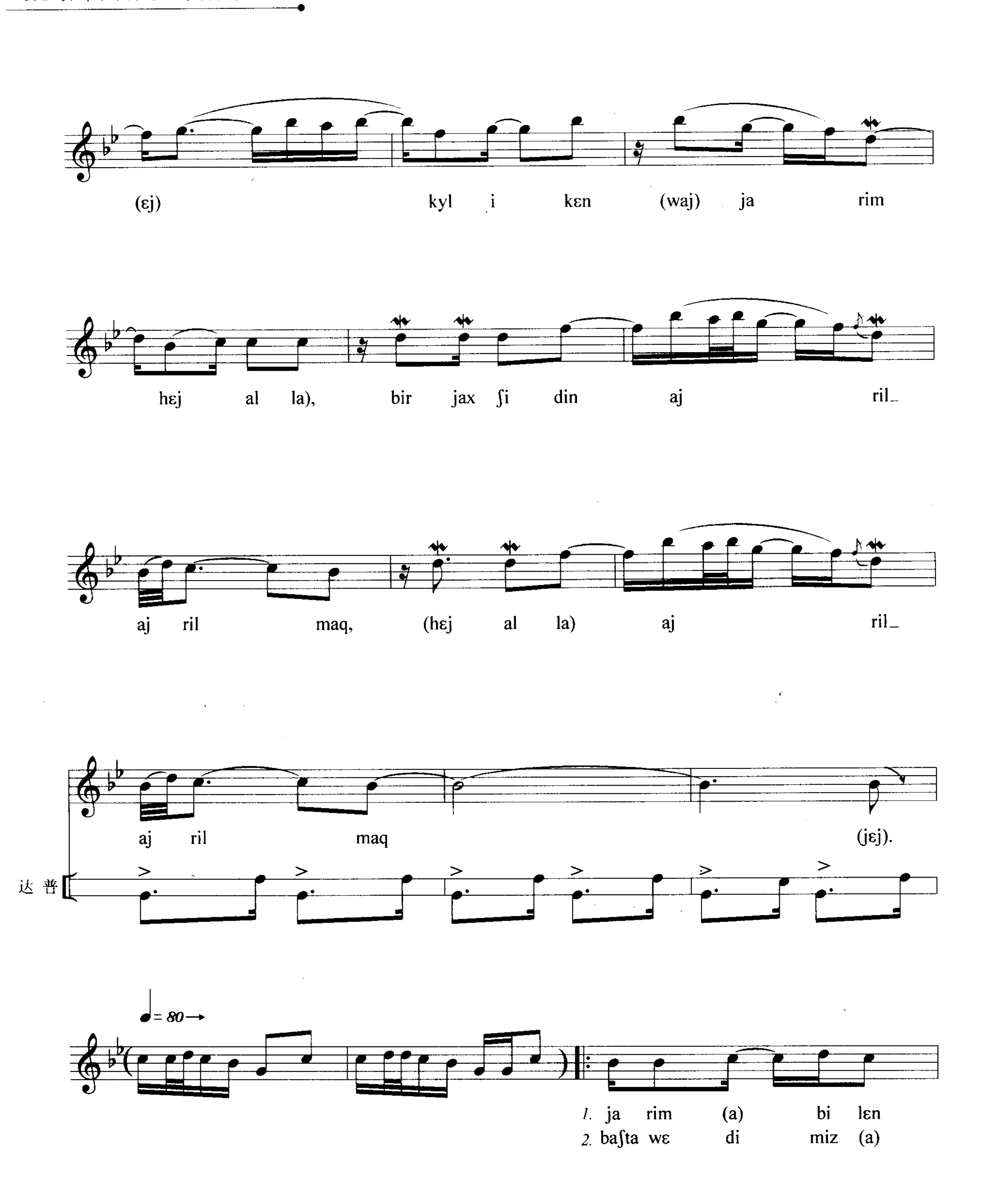

(ɛj) nɛ gu na jim (waj) nɛ

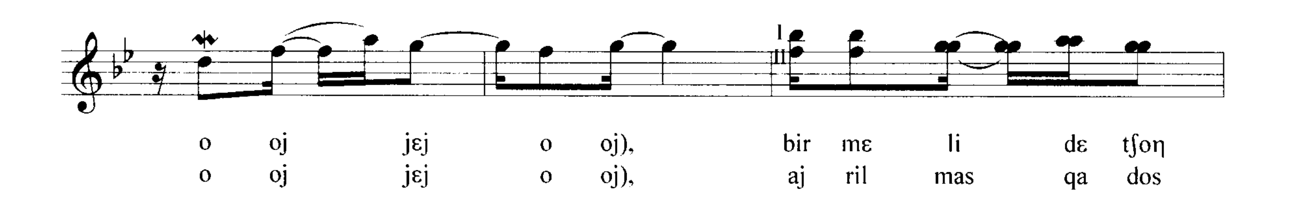

领 唱
gu na jim bar i di
齐 唱
= 72
(waj) al la al la)
达 普

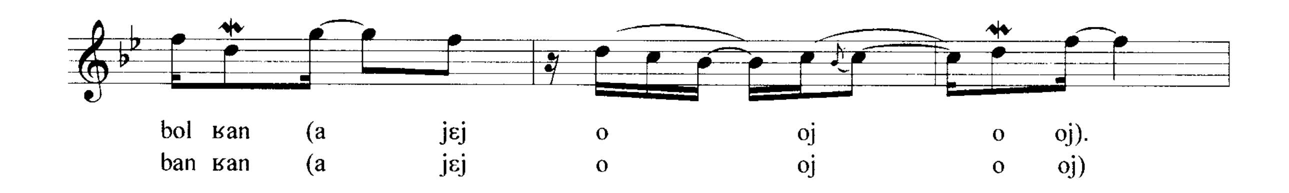

齐唱
达普
（齐唱）u ja nim din (jɛj) øt kɛn lɛr (jɛj),
(a) bu ja nim din øt sɛŋ tʃu.
(hɛj) qa dir al la xu da jim (ɛj)
(hɛj) xu da jim (ɛj), gu na jim din
(hɛj) gu na jim din øt sɛŋ tʃu (jɛj).

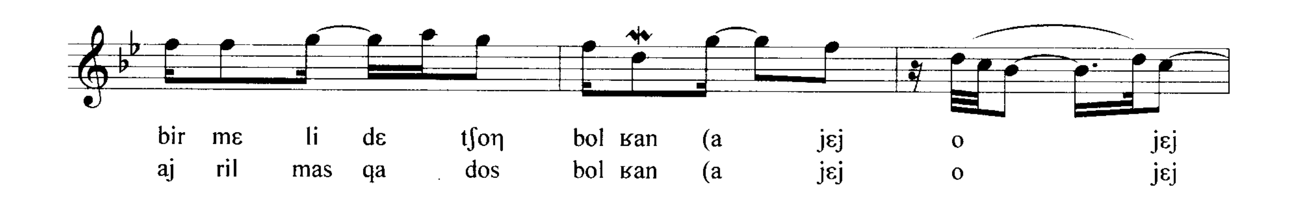

tɛp sɛm san dug (om) a tʃi lur (jɛj)
(waj) ygl ba ʃim ʁa san tʃi lur.
zɛn dʒir dɛ me niŋ køŋ lym (ɛj),
(waj) jar ni kør sɛm a tʃi lur (jɛj),
(waj) jar ni kør sɛm a tʃi lur (jɛj),
bo ji bo ji ʁa ox ʃaj du (jɛj),
xu ji xu ji ʁa ox ʃaj du.
(waj) u sul oj ni ʁa ik ki lɛn (ɛj)
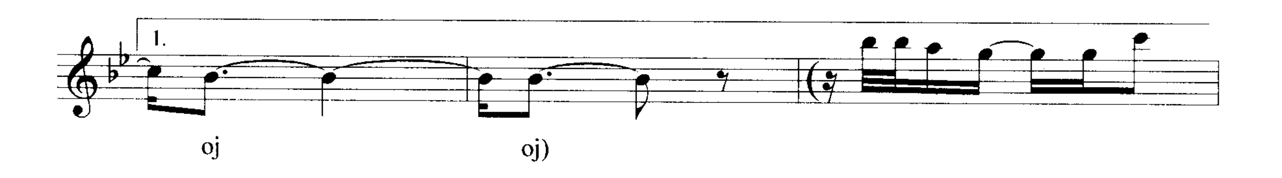

(waj) bir mɛ li lik ox ʃaj du (jɛj),
(waj) bir mɛ li lik ox ʃaj du (jɛj)
达 普
xi ja lim da (a) xi ja lim da
xi ja lim da joq ɛr di, na dan ʁa
aʃ na bol maq.
1.
2.
ɛ dʒɛp myʃ kyl_

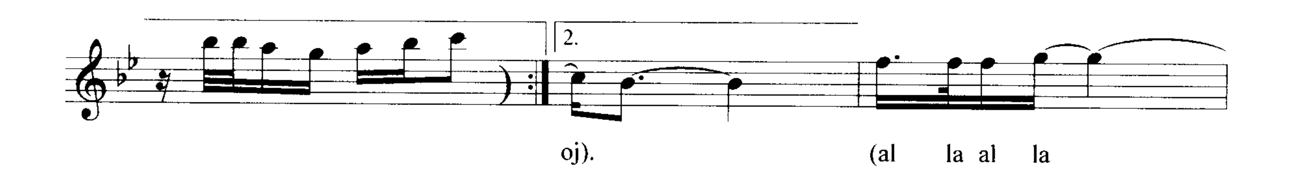

(ɛj)
kyl i kɛn (waj) ja rim
hɛj al la), bir jax ʃi din aj ril_
aj ril maq, (hɛj al la) aj ril_
aj ril maq (jɛj).
达 普
♩= 80→
1. ja rim (a) bi lɛn
2. baʃta wɛ di miz (a)
ik ki miz (o oj jɛj o oj
(a) ʃun daq (o oj jɛj o oj

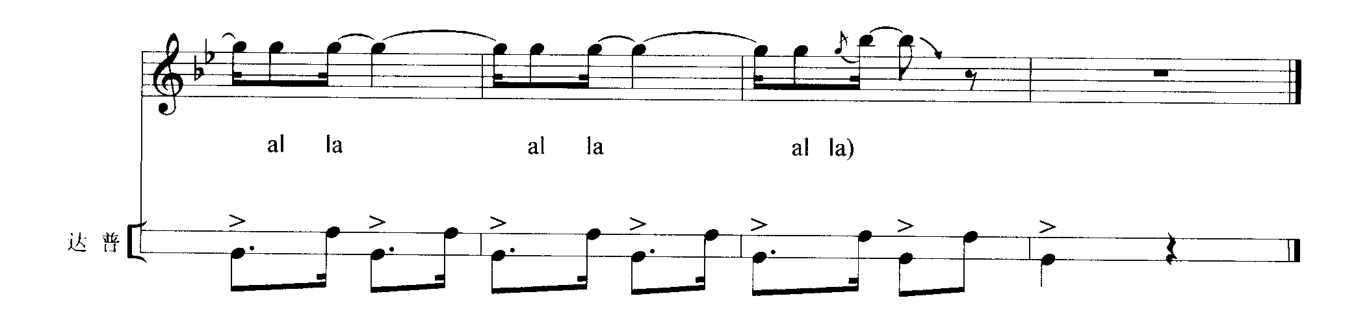

o oj jɛj o oj), bir mɛ li dɛ tʃoŋ
o oj jɛj o oj), aj ril mas qa dos


bol ʁan (a jɛj o oj o oj).
ban ʁan (a jɛj o oj o oj)
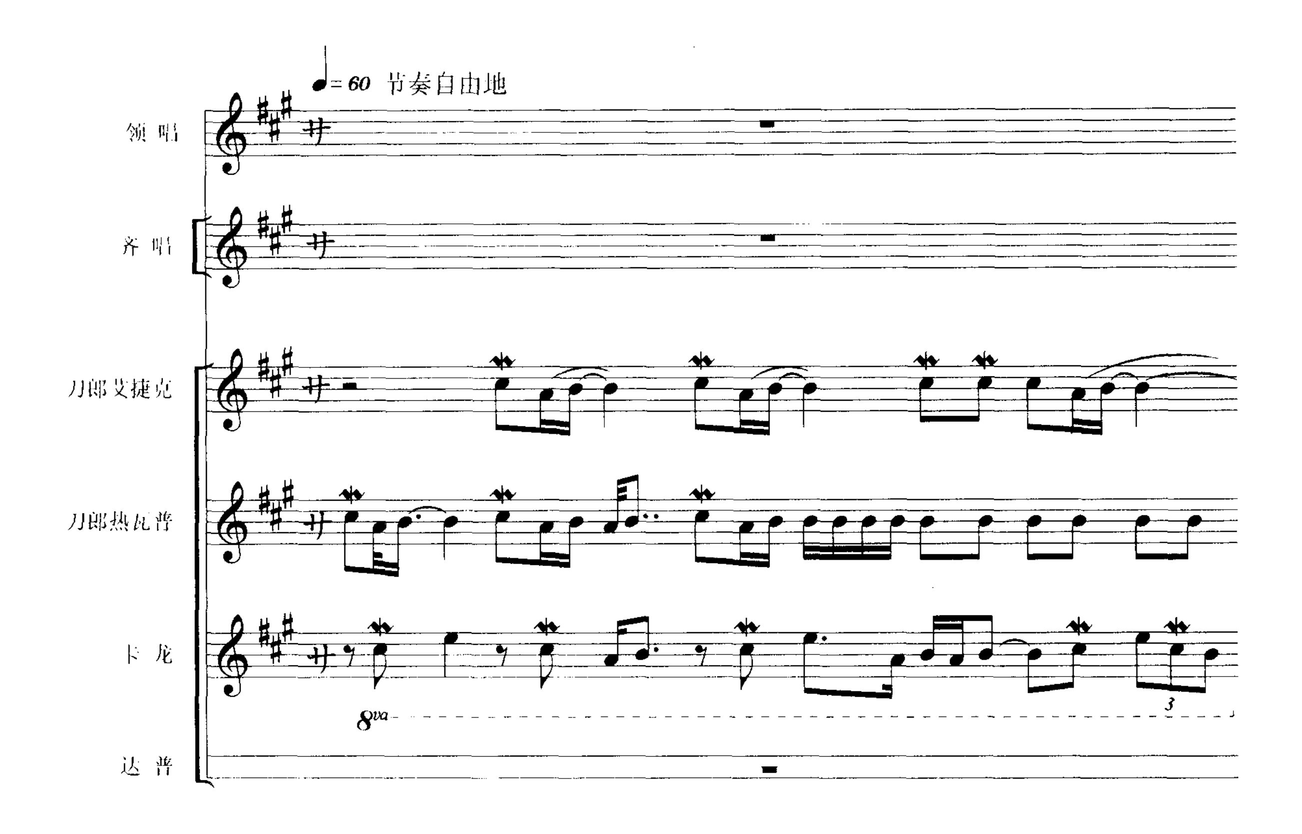

bir mɛ li dɛ tʃoŋ bol ʁan (a jɛj o jɛj
aj ril mas qa dos bol ʁan (a jɛj o jɛj
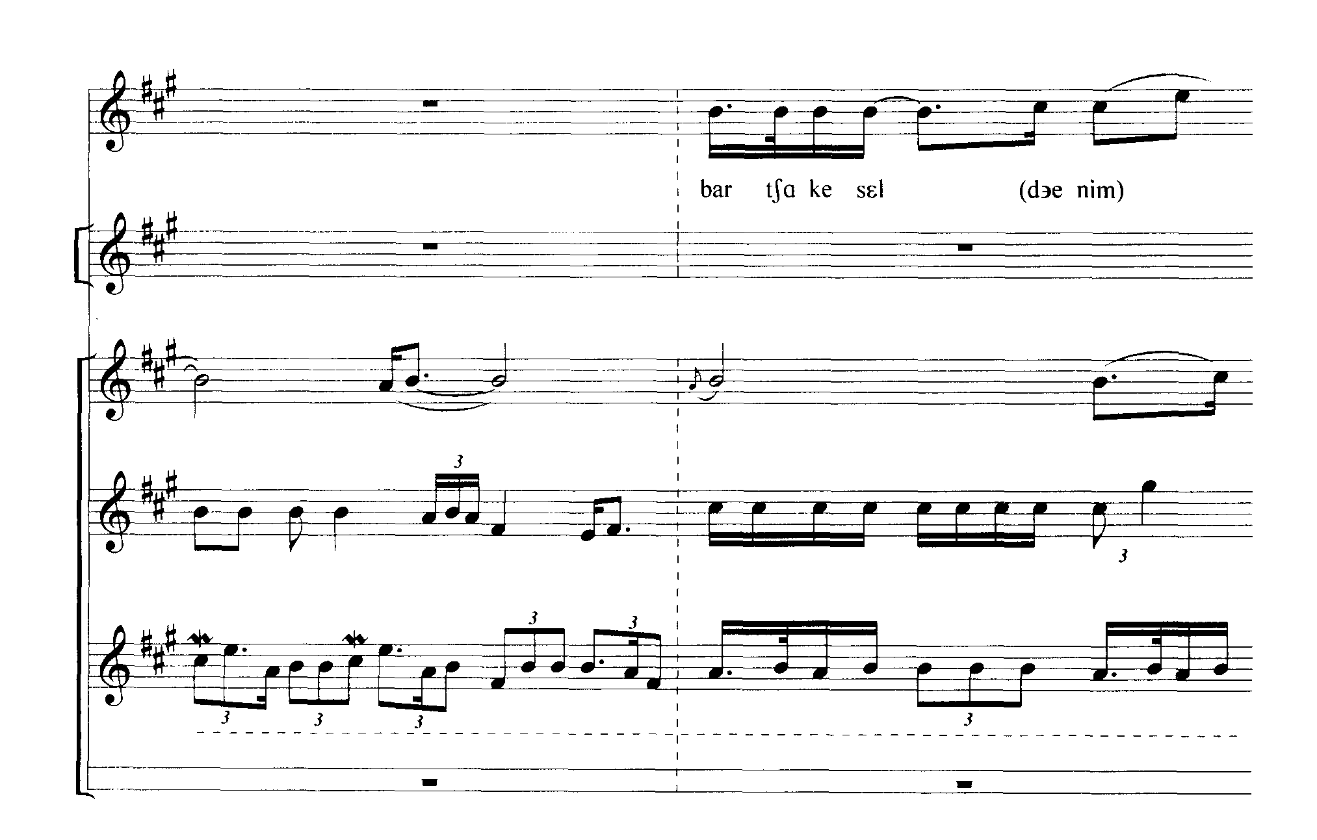

1.
oj oj)

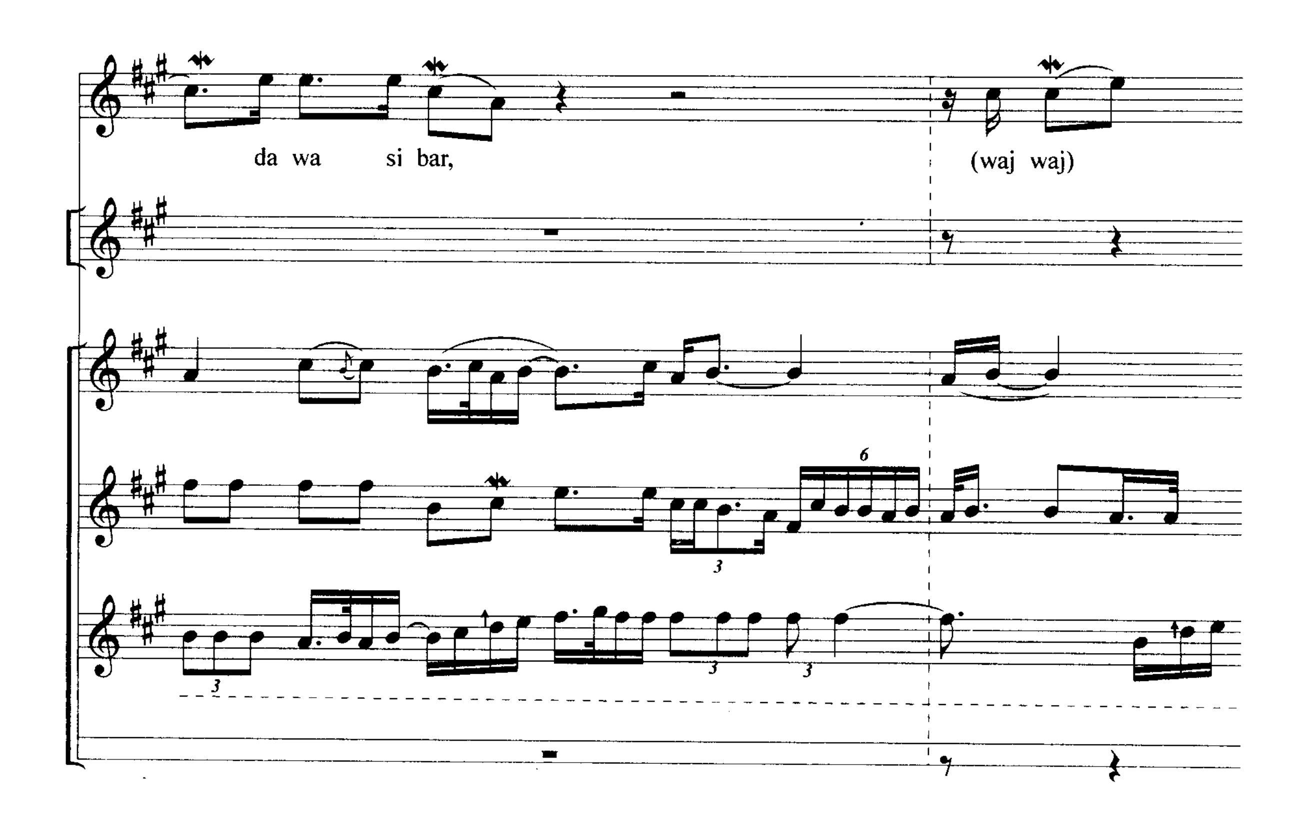

2.
oj). (al la al la
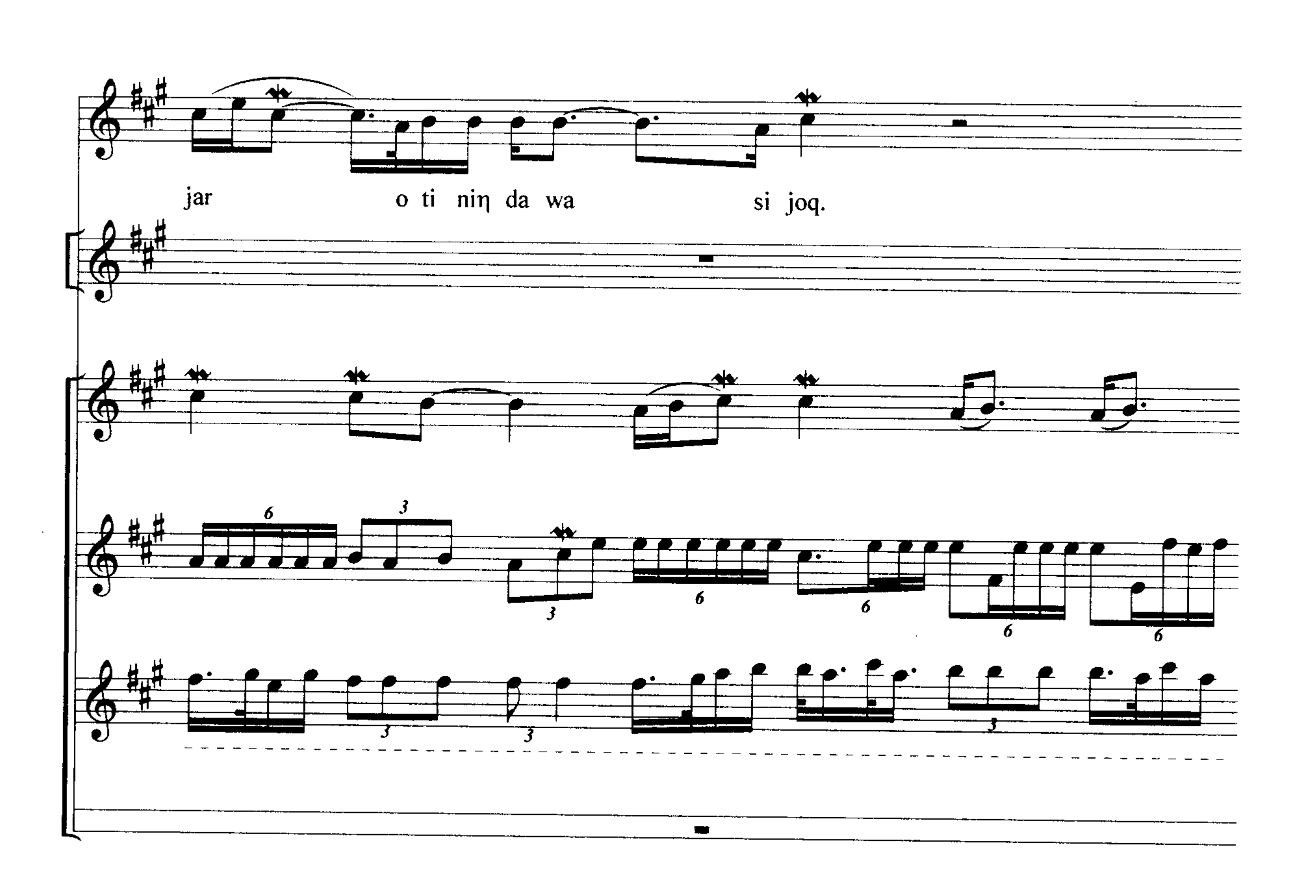

al la al la al la)
达 普

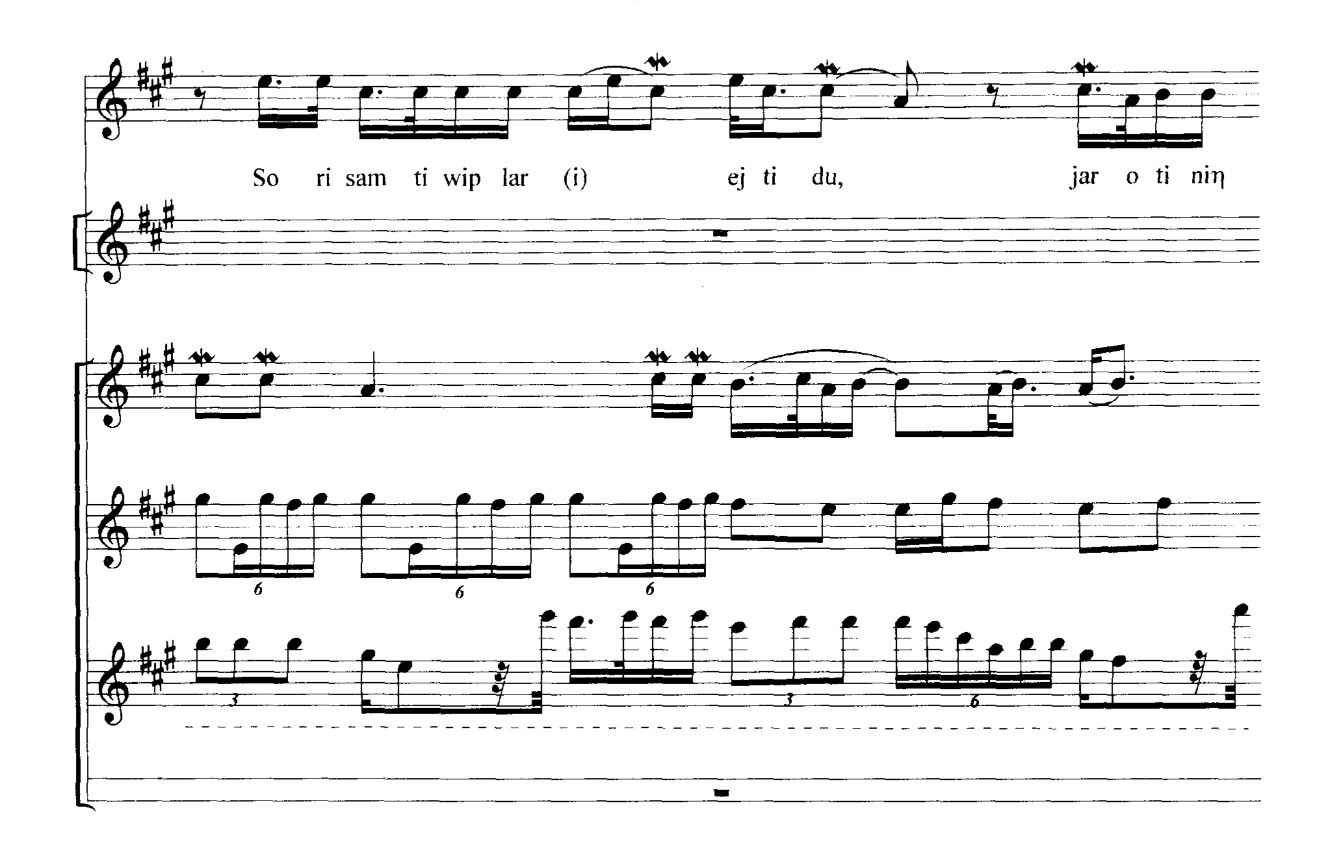
阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆

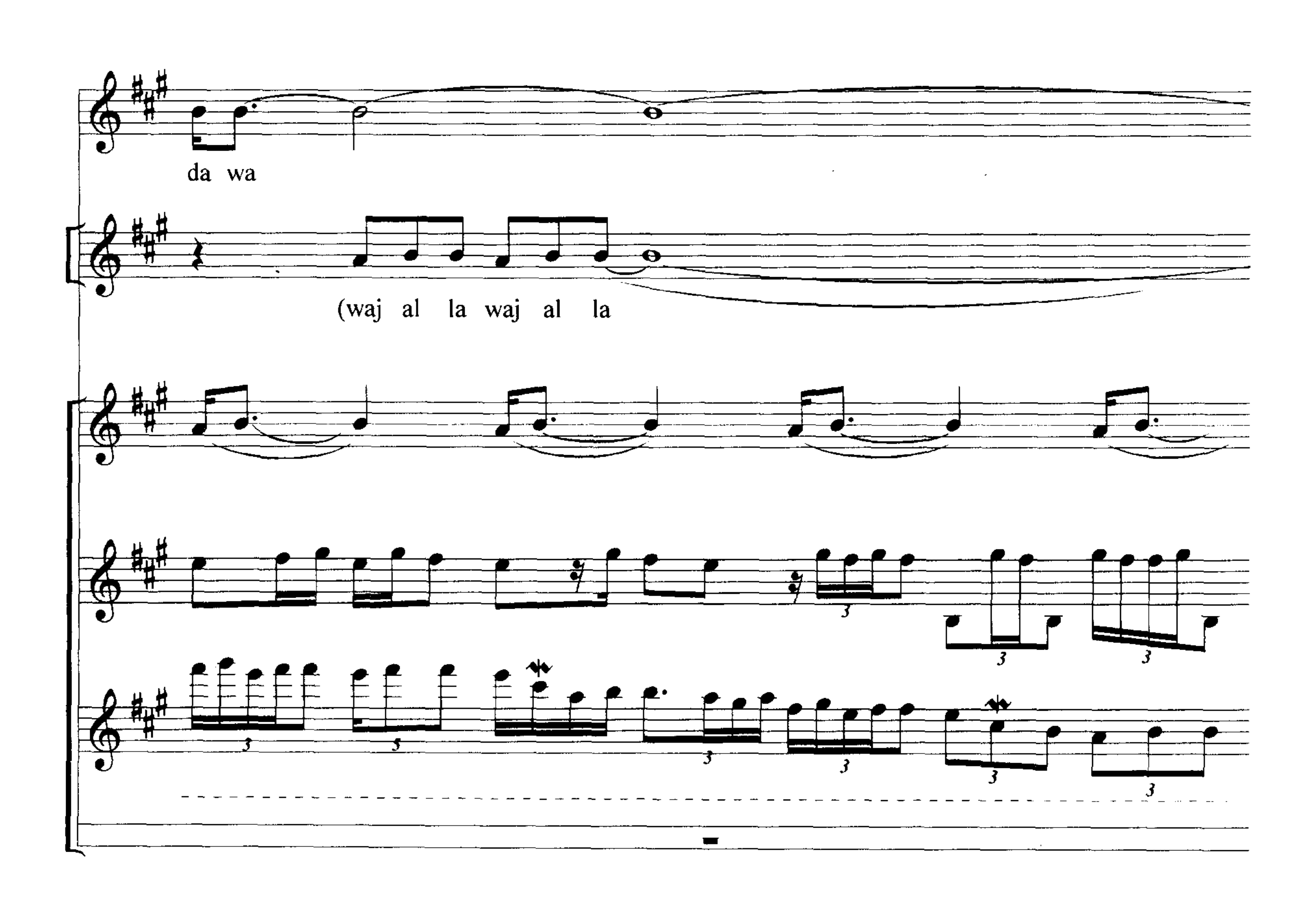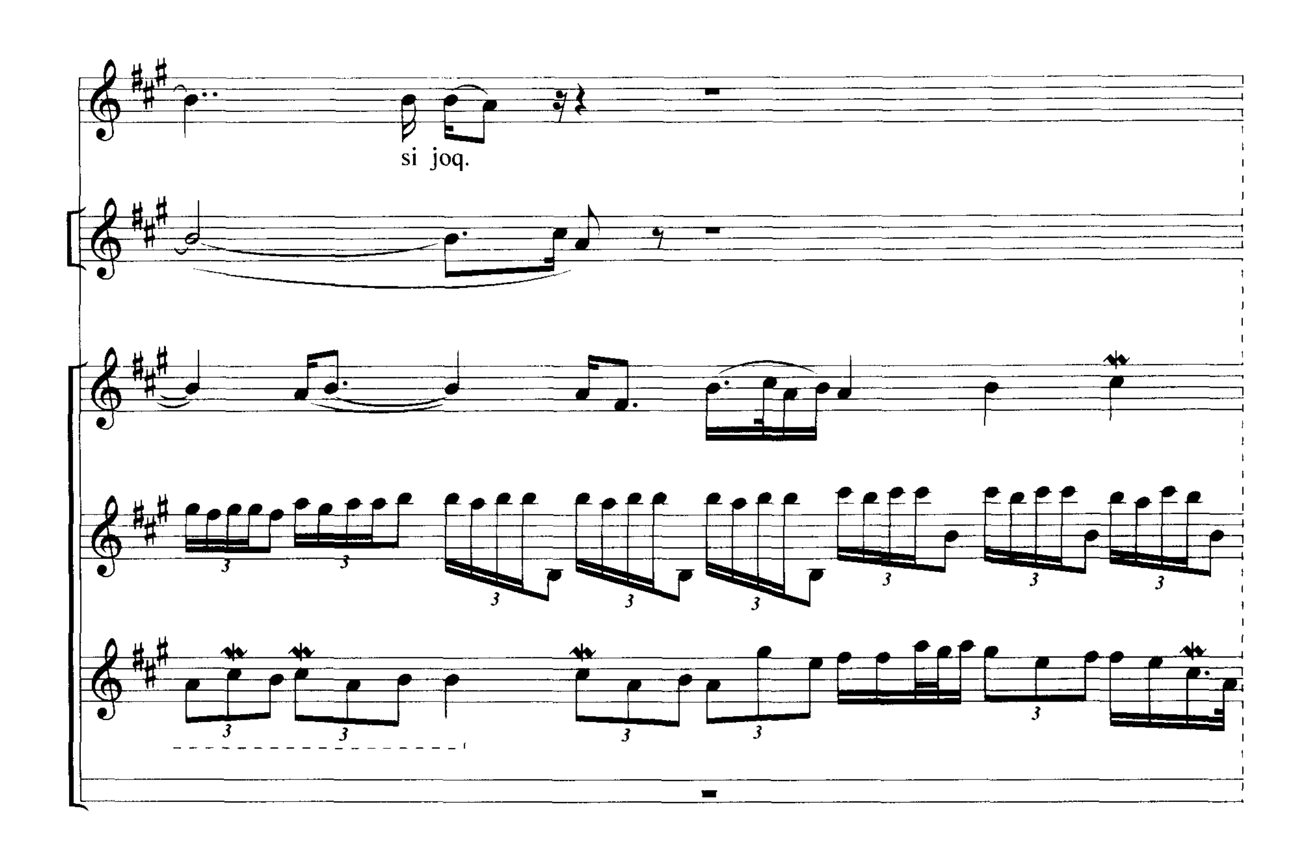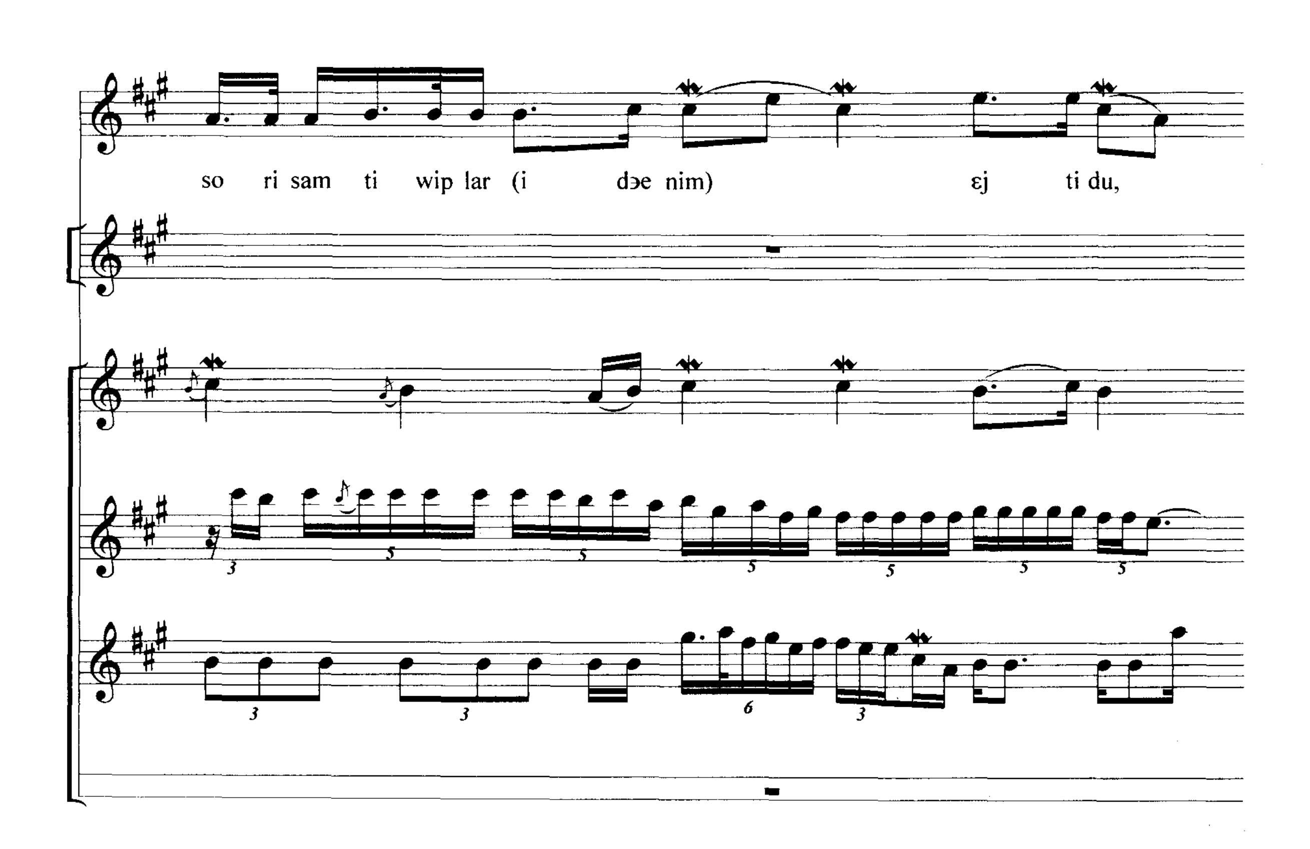





da wa si bar,
(waj waj)
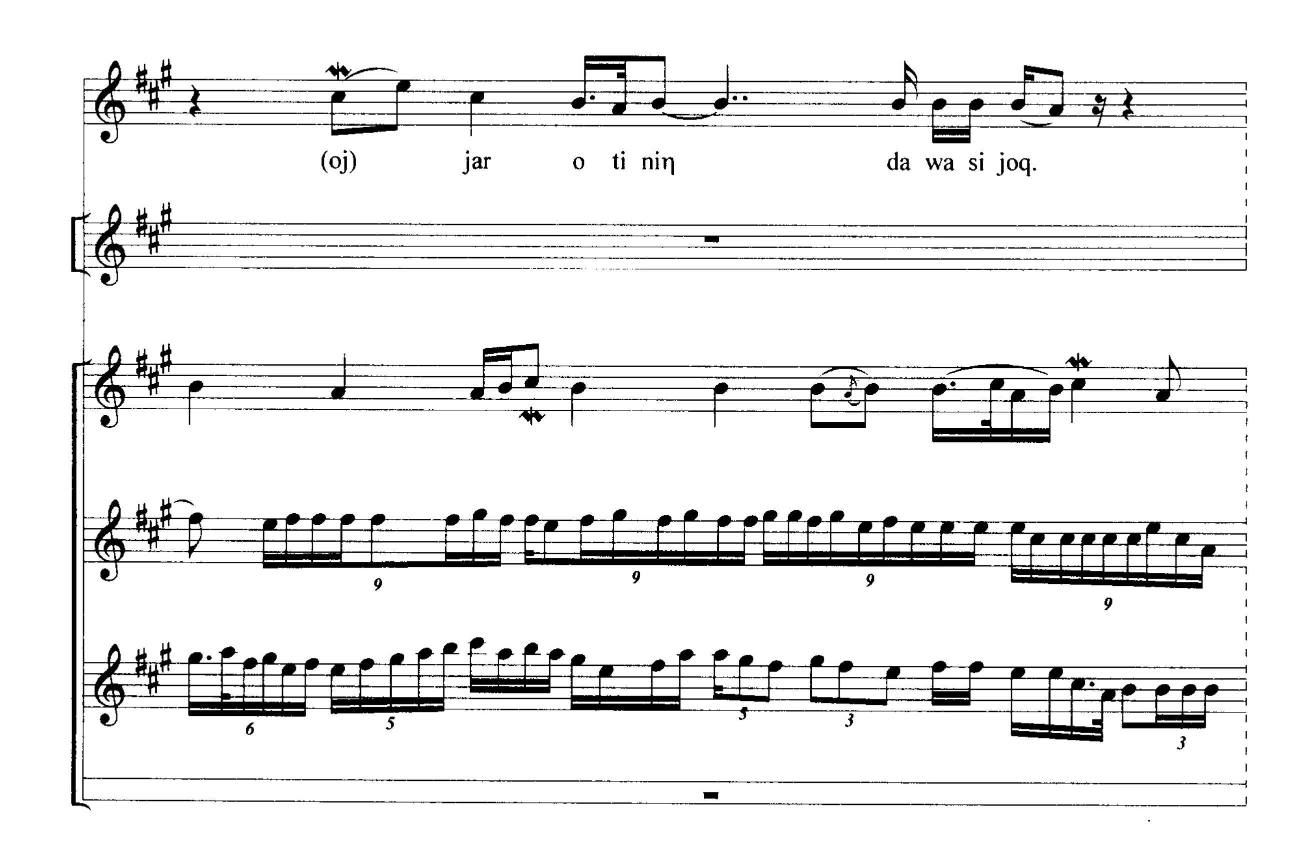

jar o ti niŋ da wa si joq.
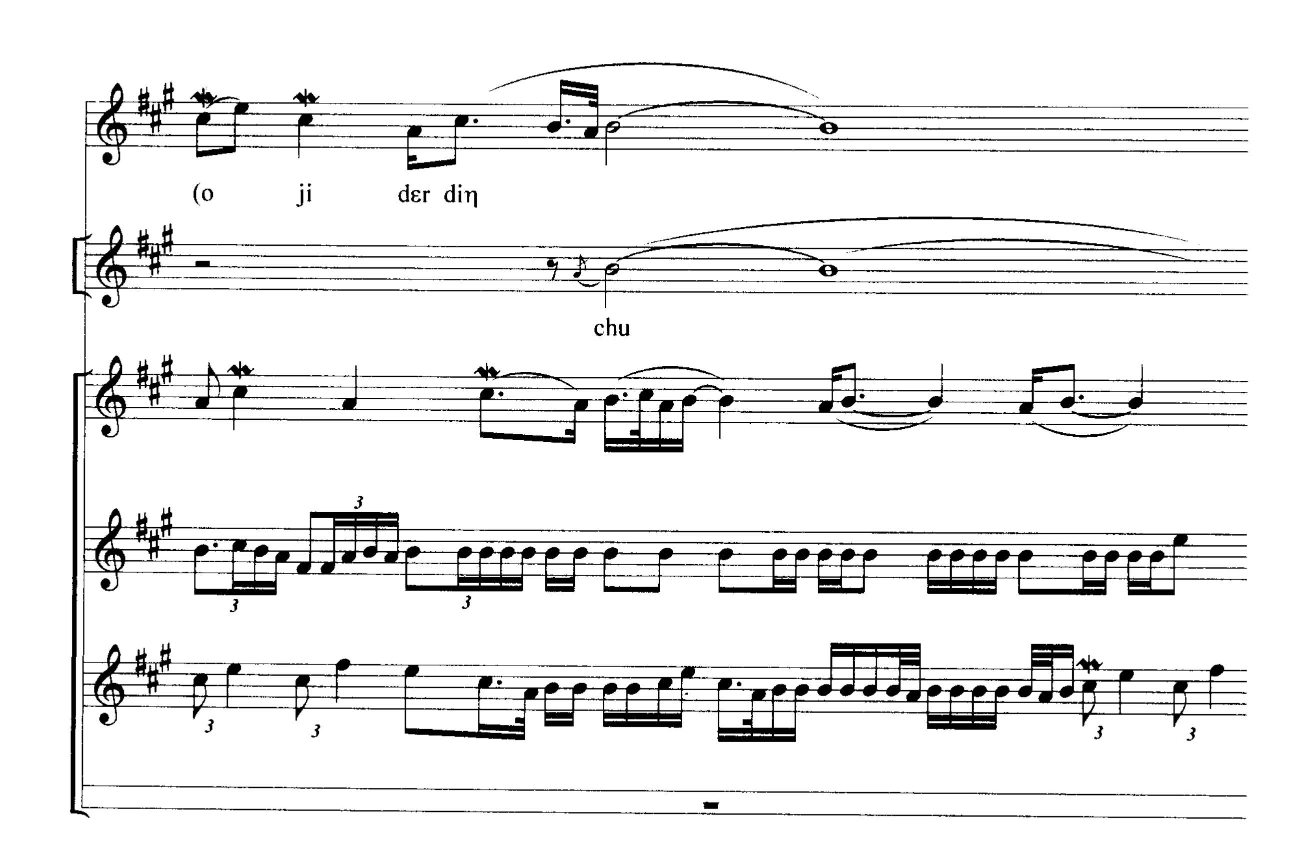

So ri sam ti wip lar (i) ej ti du, jar o ti niŋ
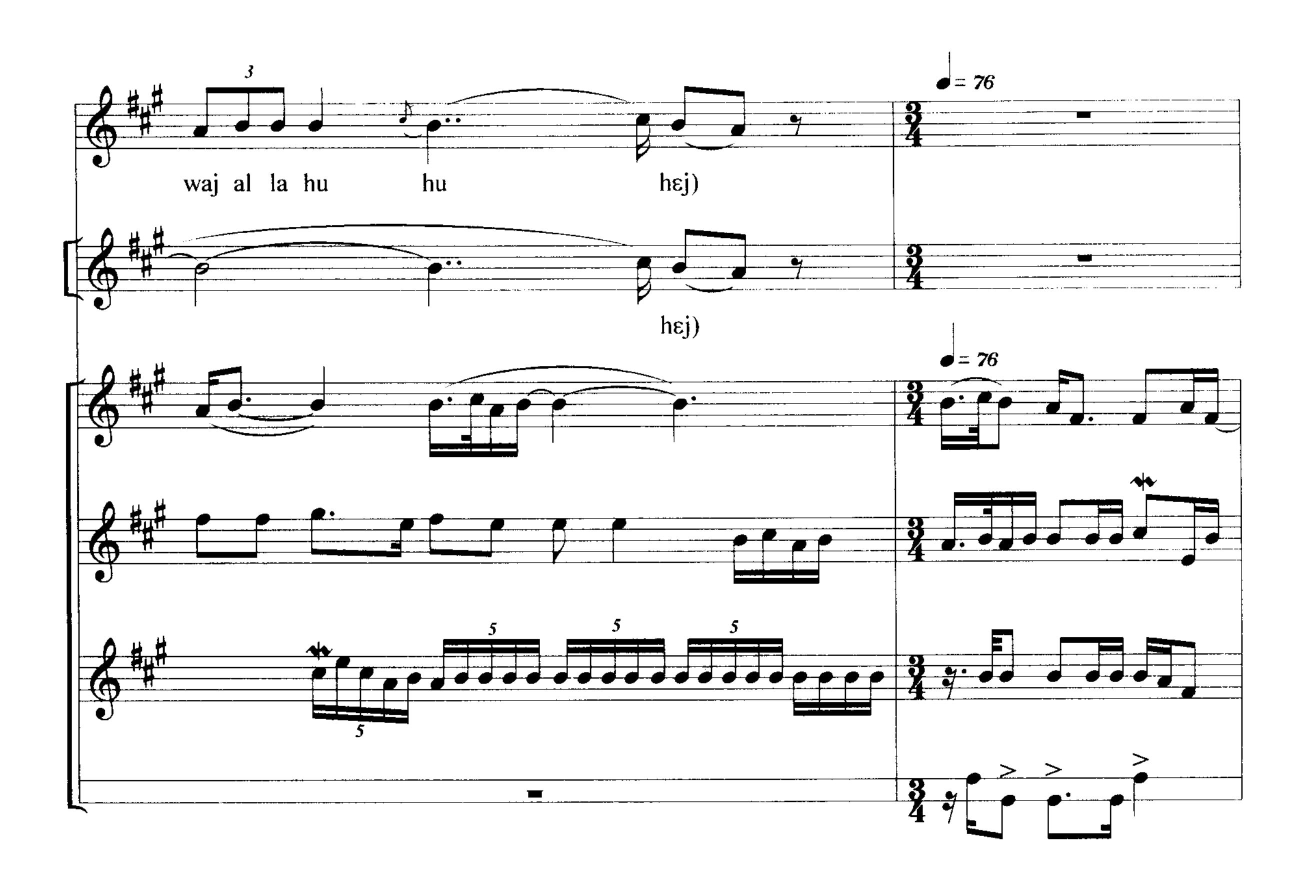

da wa
(waj al la waj al la
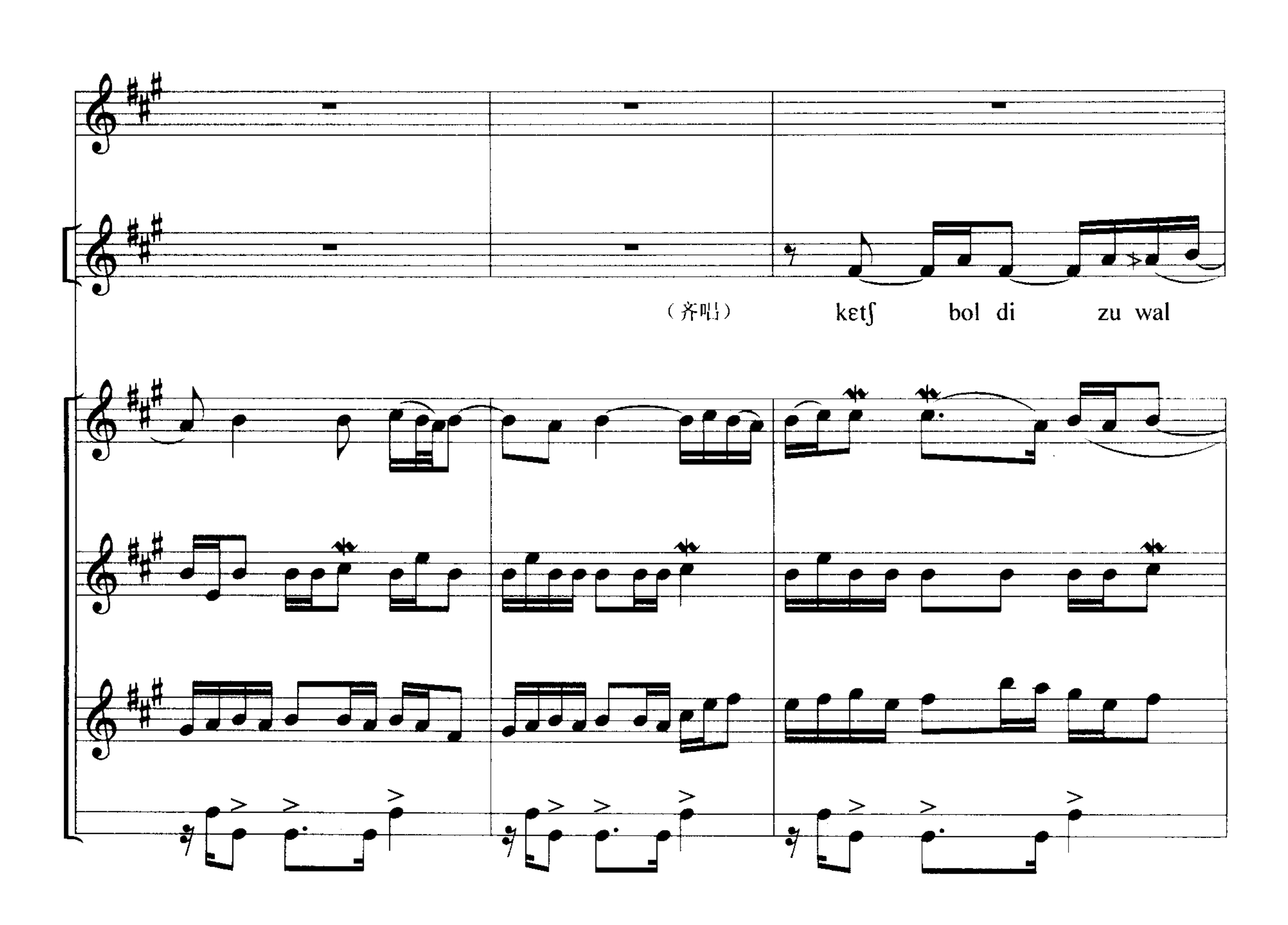

si joq.
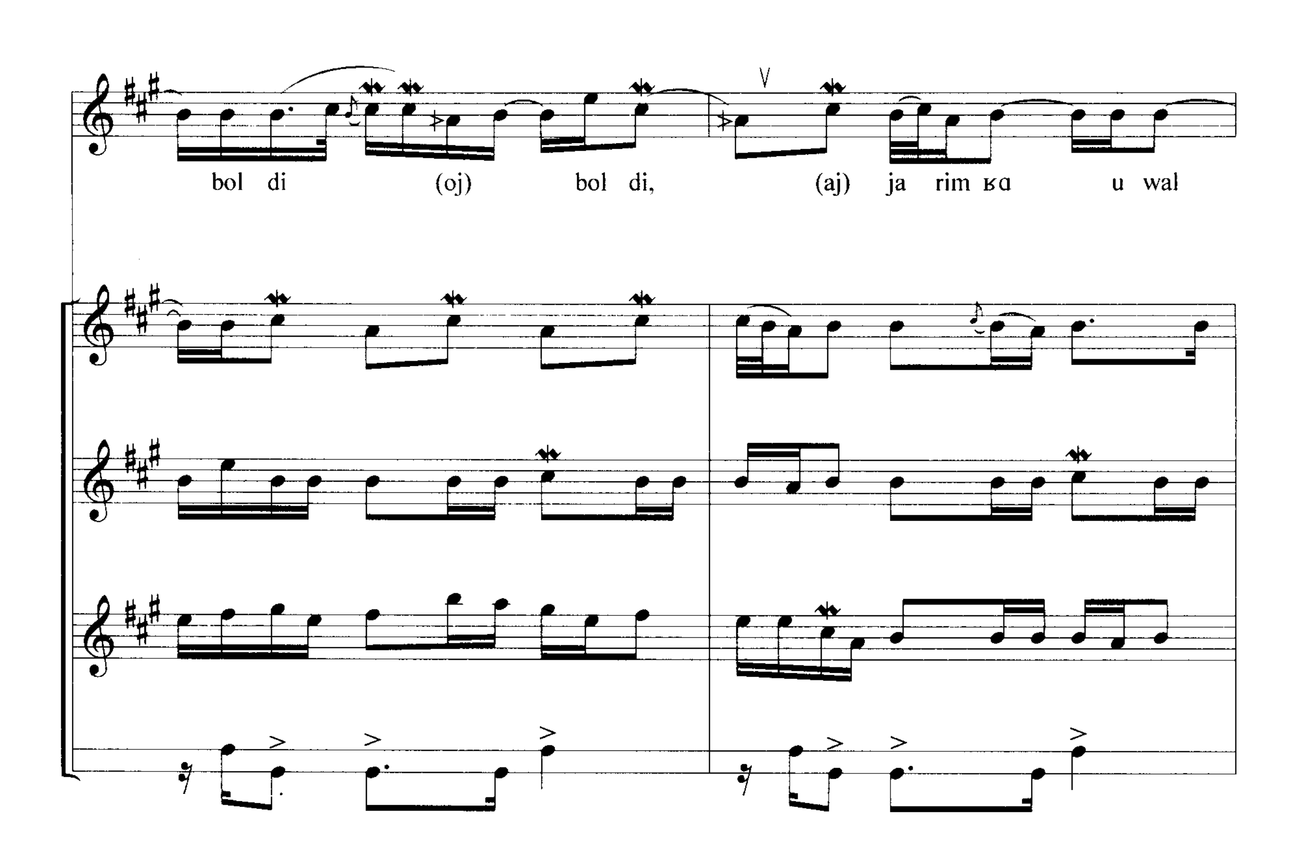

so ri sam ti wip lar (i dɔe nim) ɛj ti du,
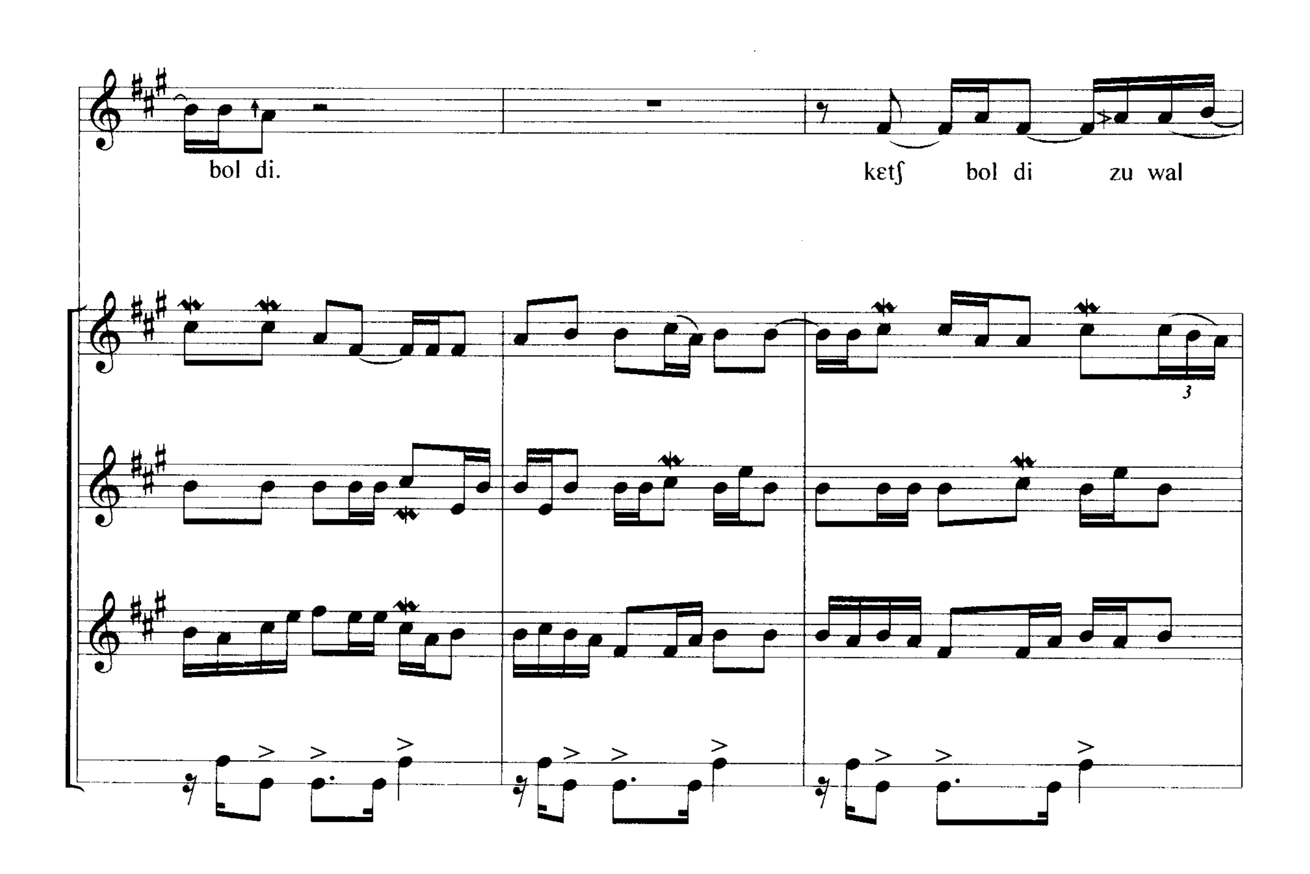

(oj) jar o ti niŋ da wa si joq.

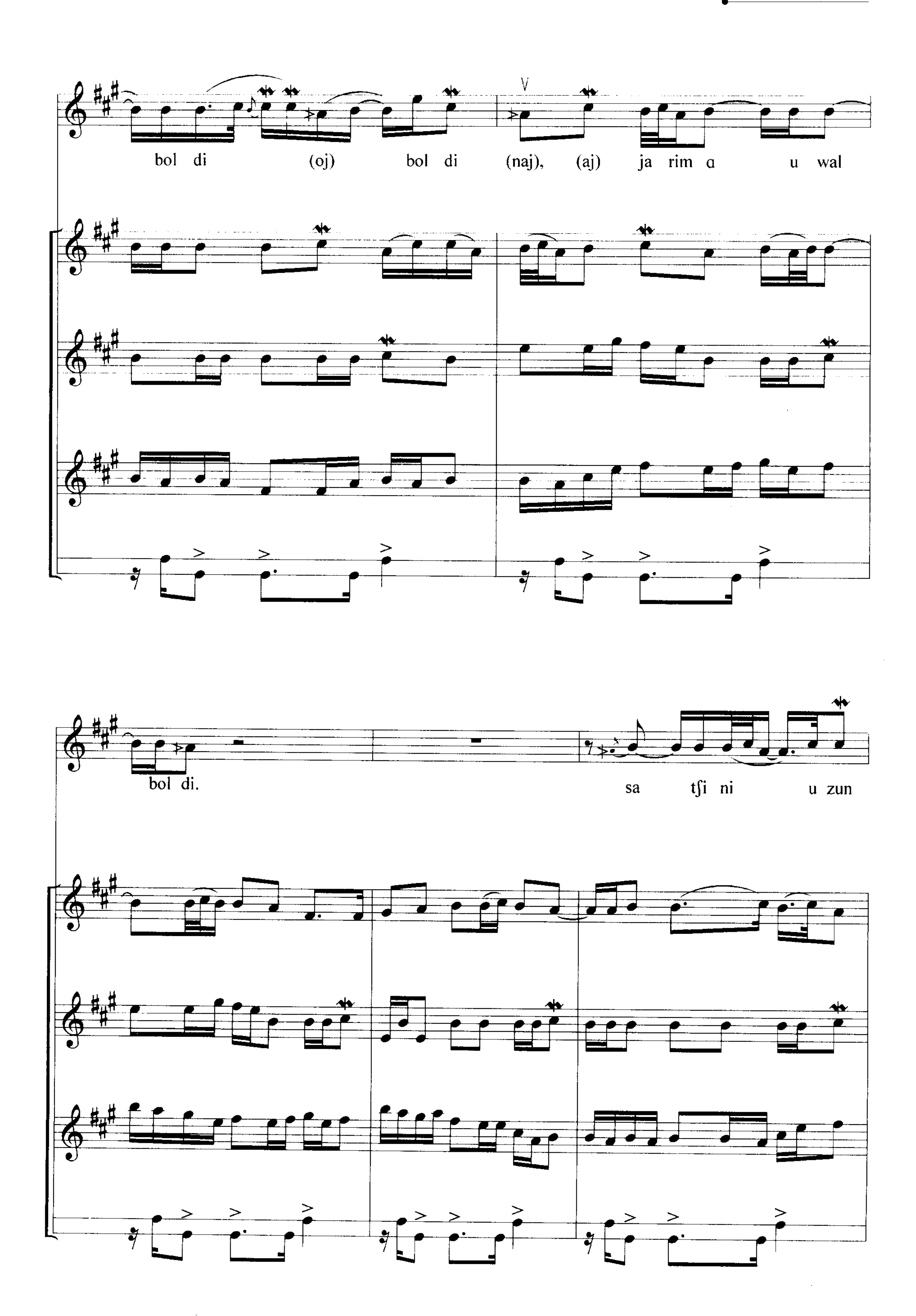

(o ji dɛr diŋ
chu
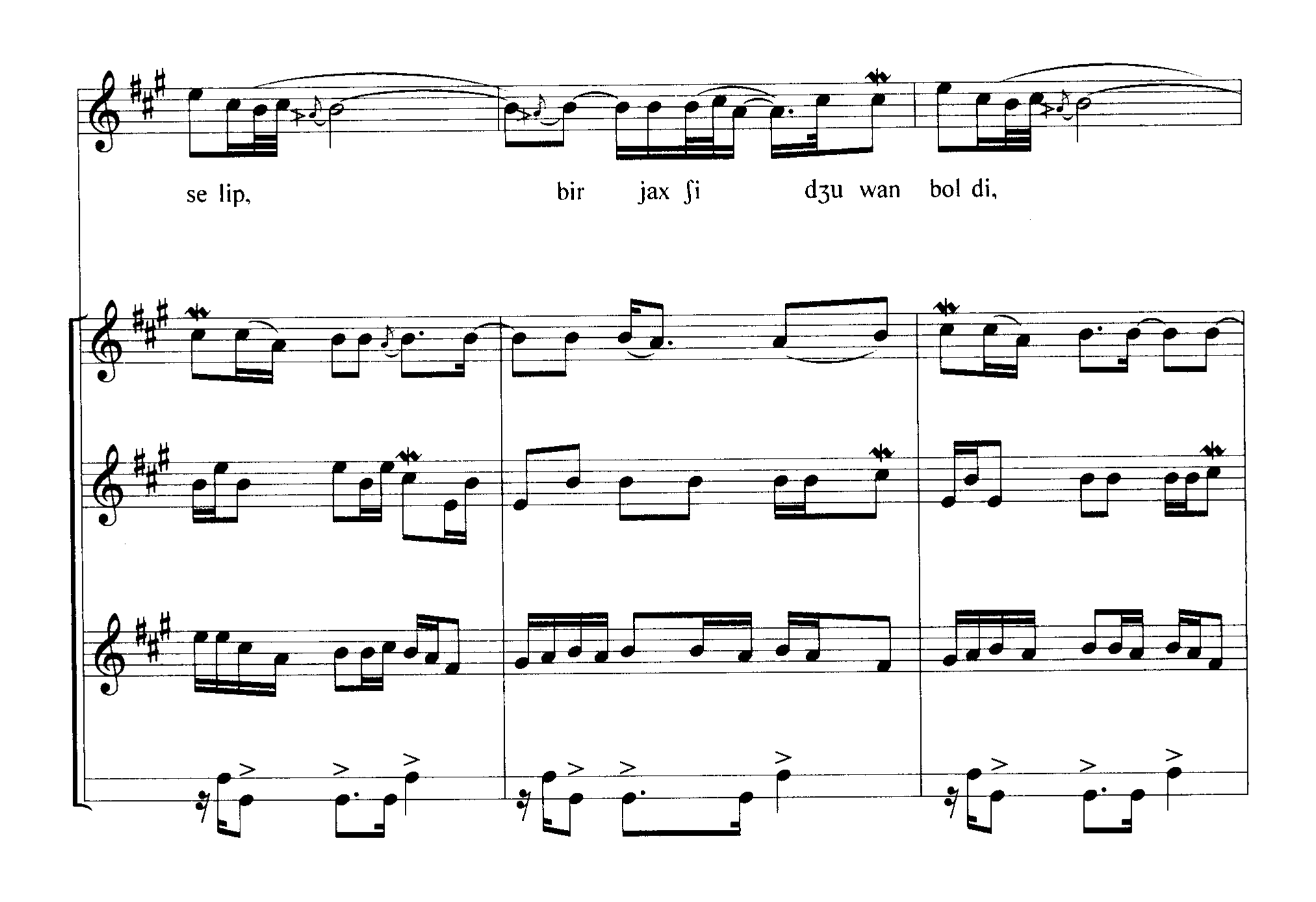

waj al la hu hu hɛj)
hɛj)
♩= 76
♩= 76

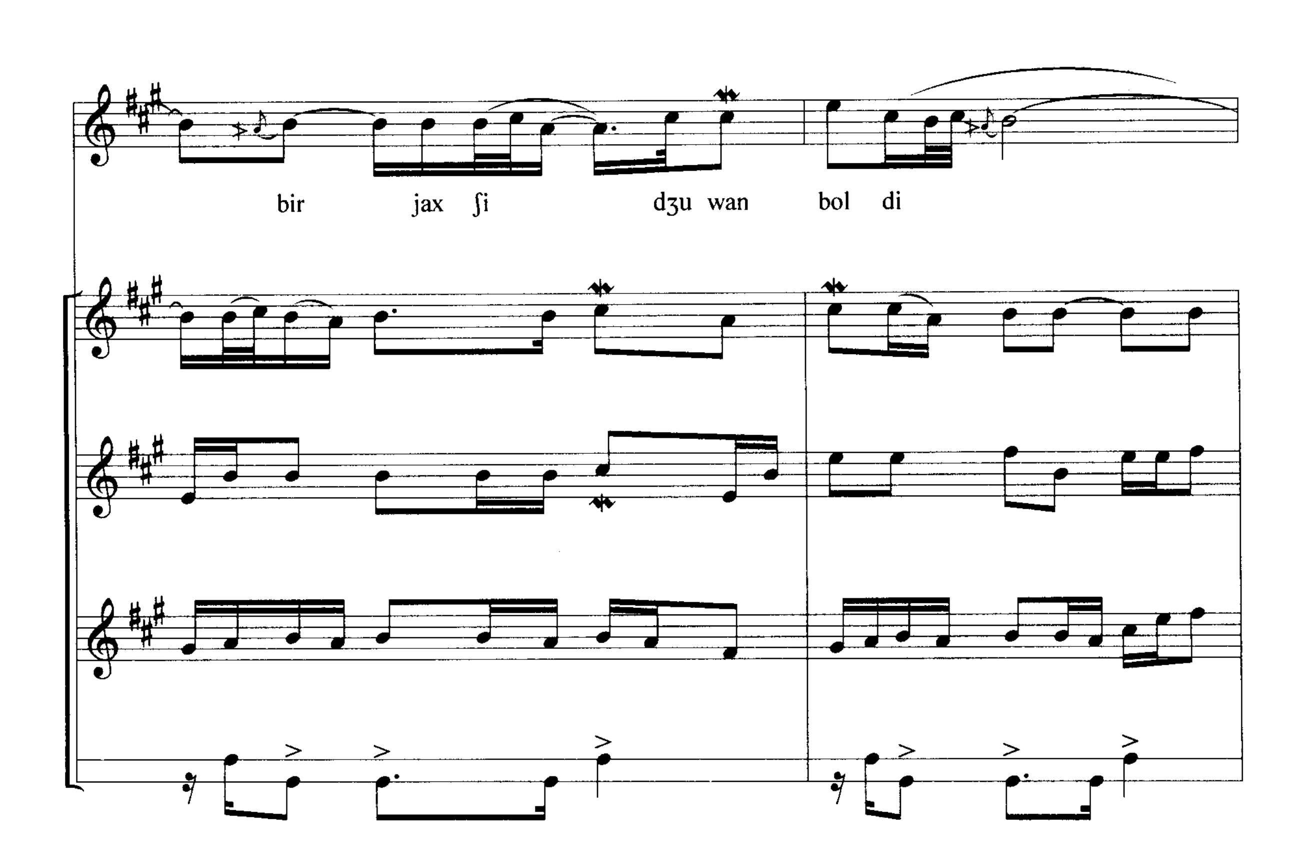

（齐唱）
kɛtʃ bol di zu wal
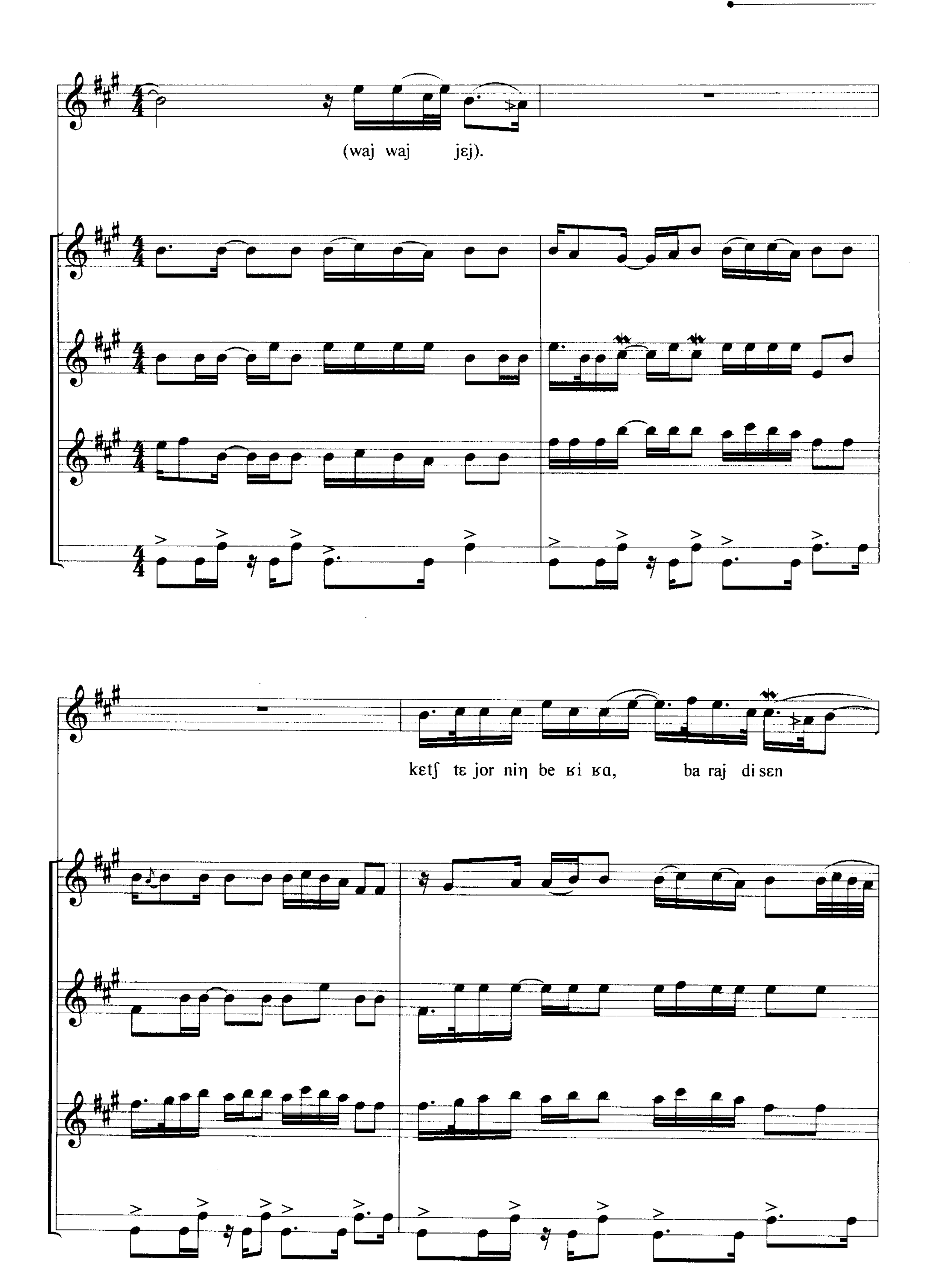

bol di (oj) bol di, (aj) ja rim ʁɑ u wal
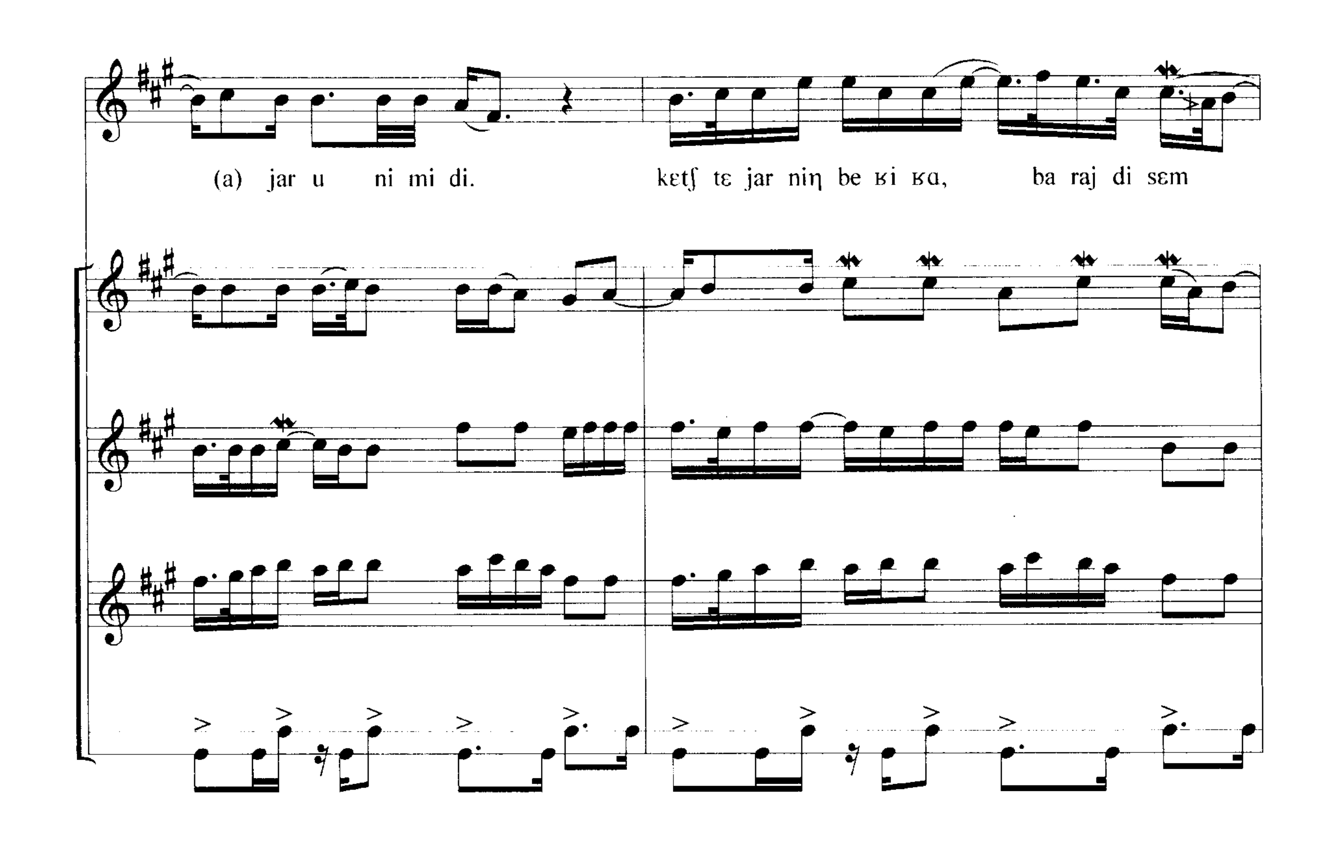

bol di. kɛtʃ bol di zu wal
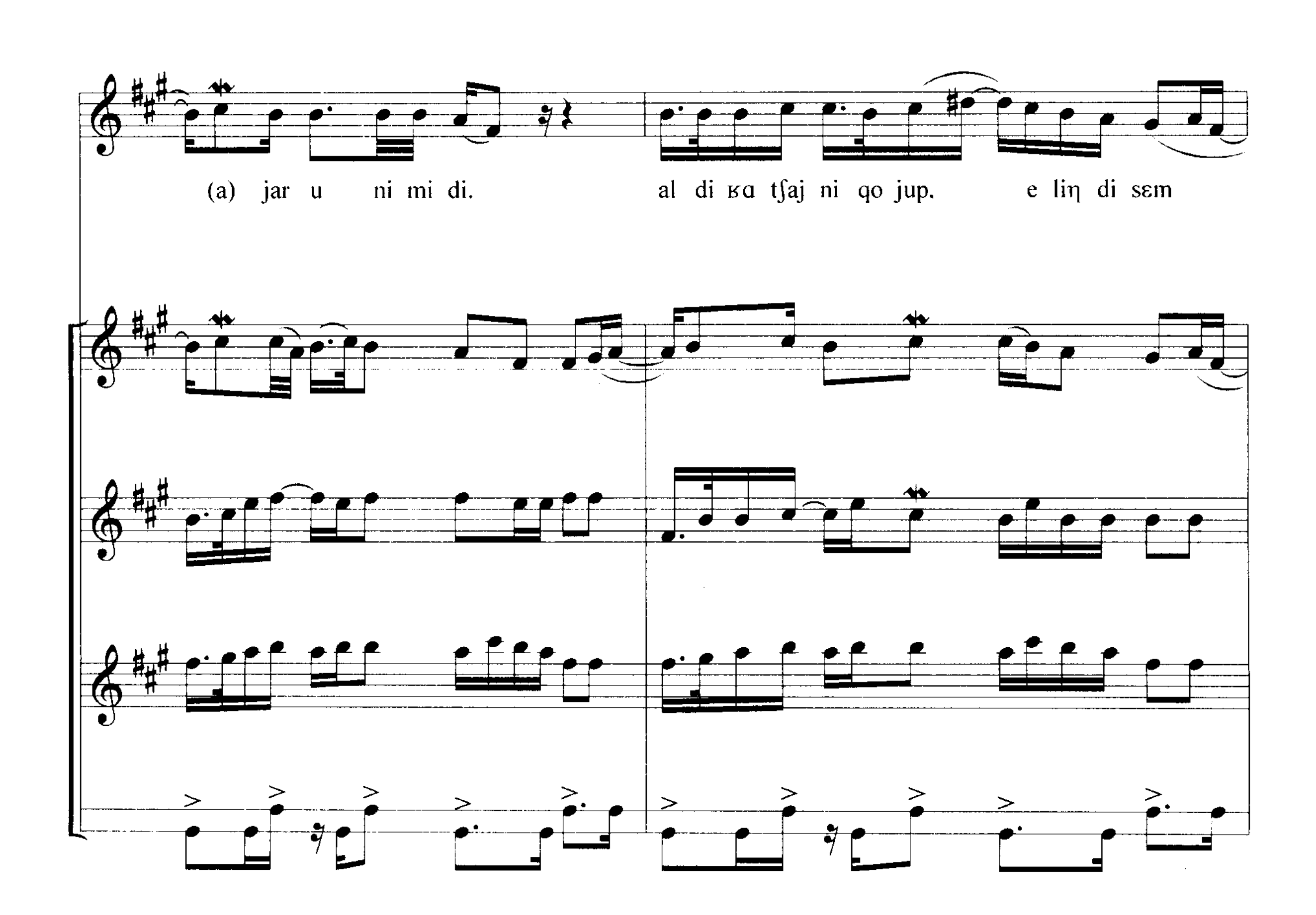

bol di (oj) bol di (naj), (aj) ja rim ɑ u wal
bol di.
sa tʃi ni u zun
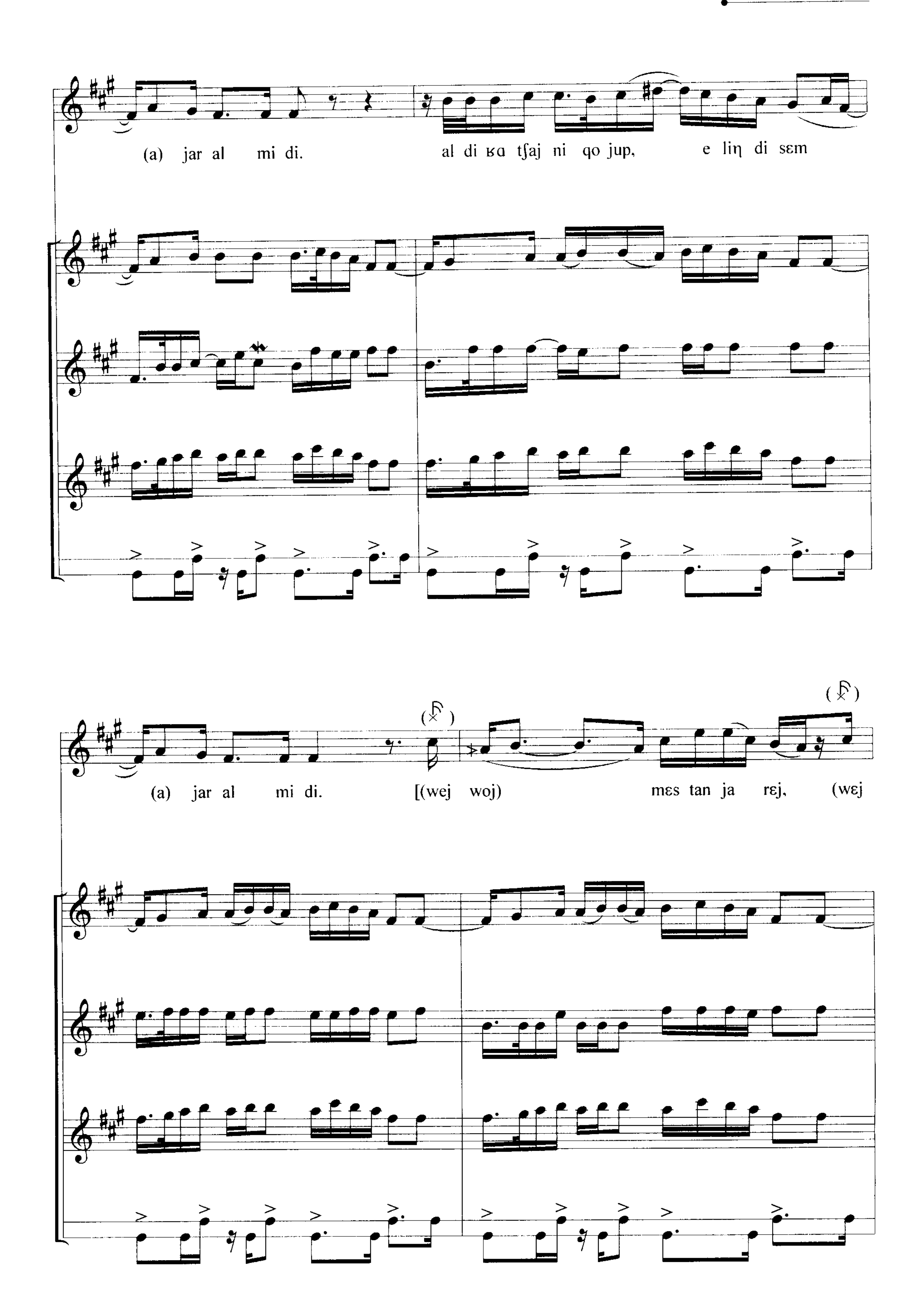

se lip,
bir jax ʃi dʒu wan bol di,
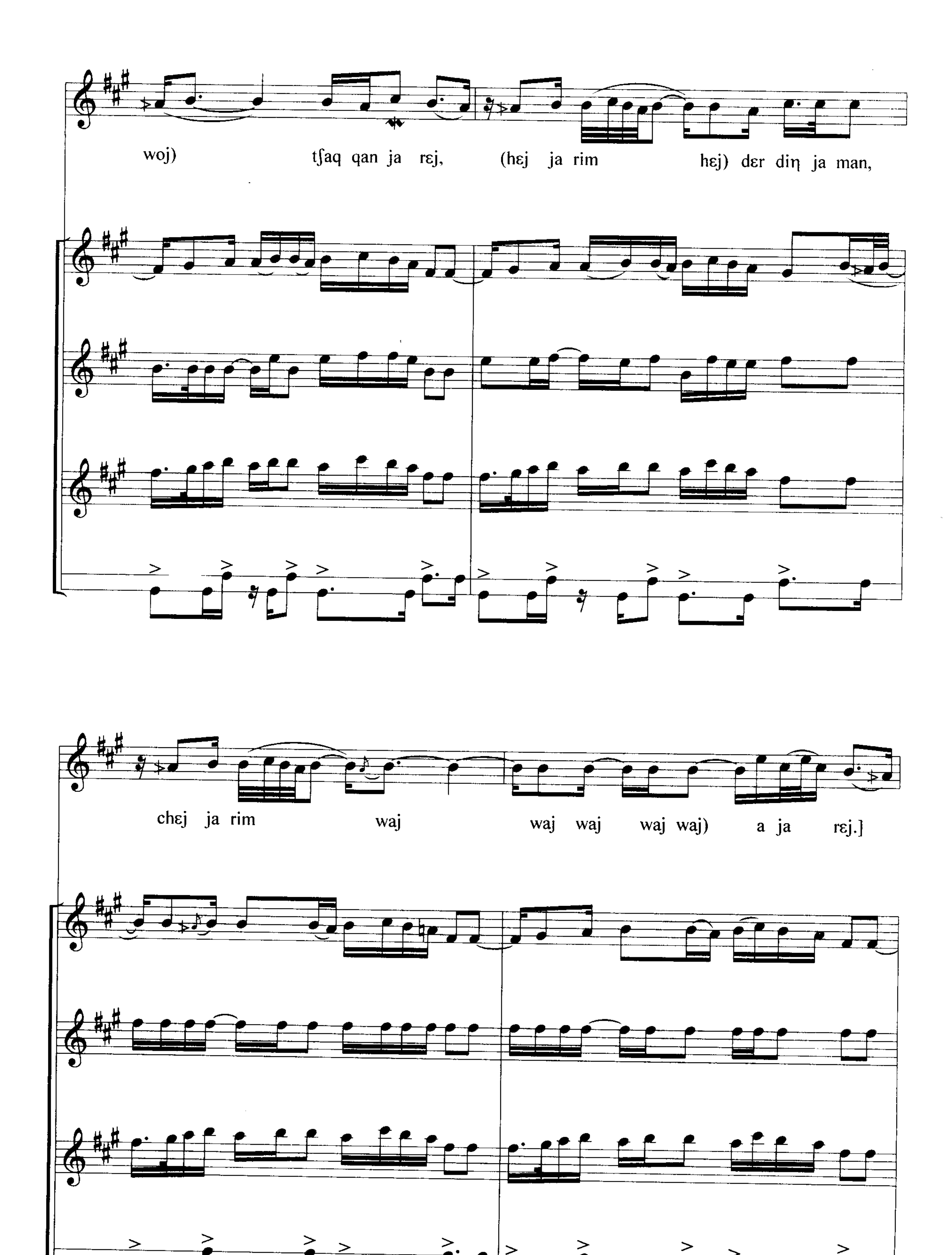

bir jax ʃi dʒu wan bol di
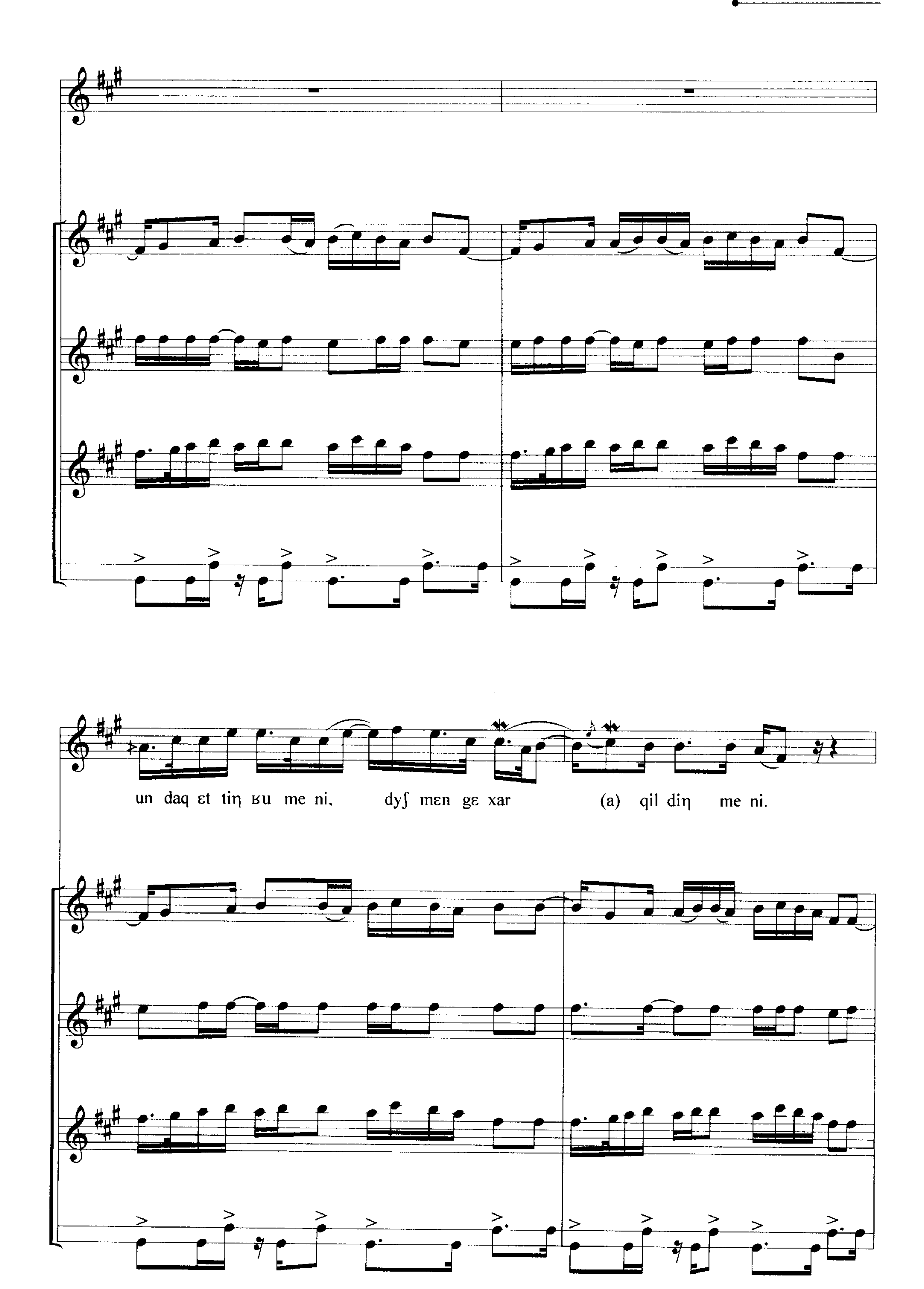

(waj waj jɛj).
kɛtʃ tɛ jor niŋ be ʁi ʁɑ, ba raj di sɛn
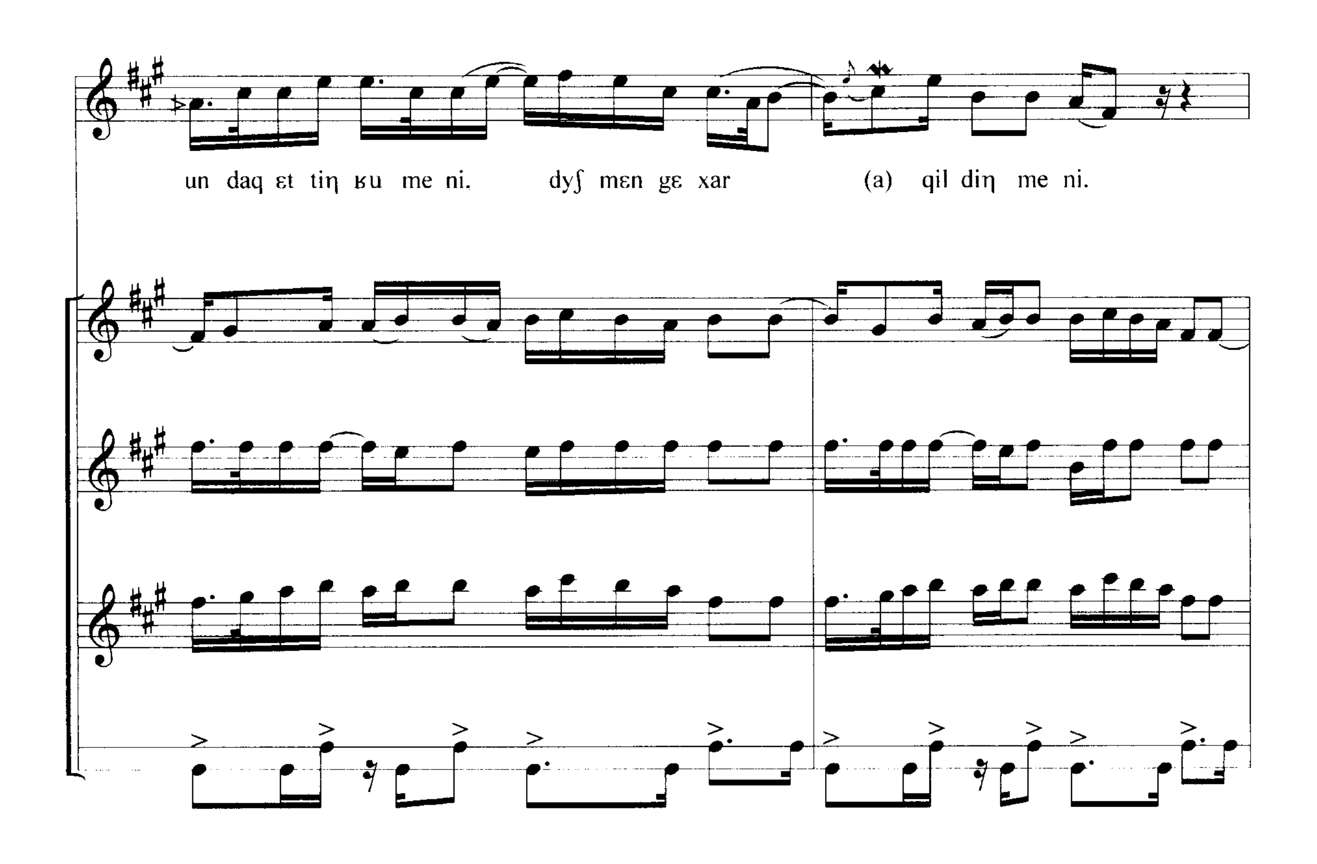

(a) jar u ni mi di.
kɛtʃ tɛ jar niŋ be ʁi ʁɑ,
ba raj di sɛm
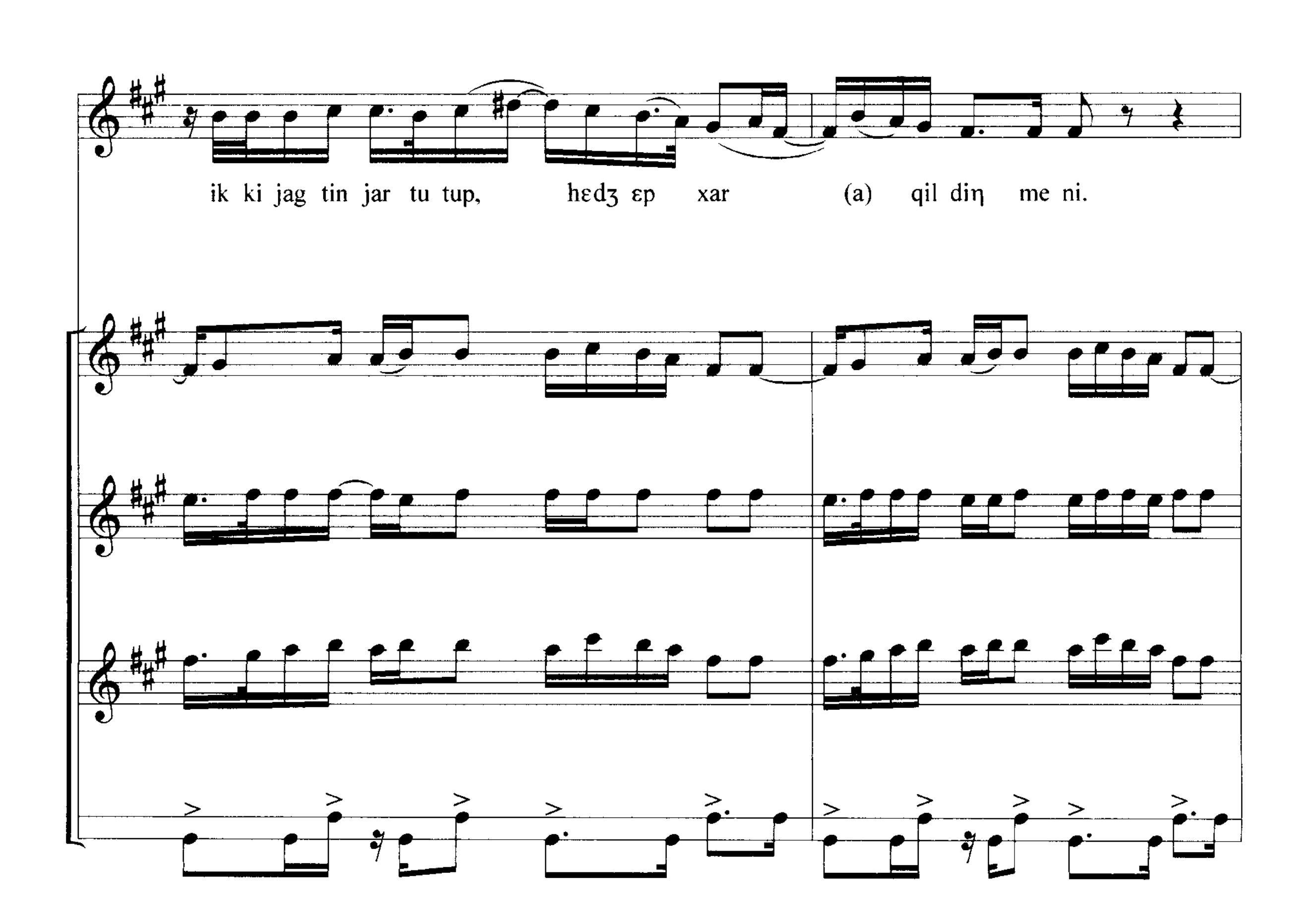

(a) jar u ni mi di.
al di ʁɑ tʃaj ni qo jup.
e liŋ di sɛm
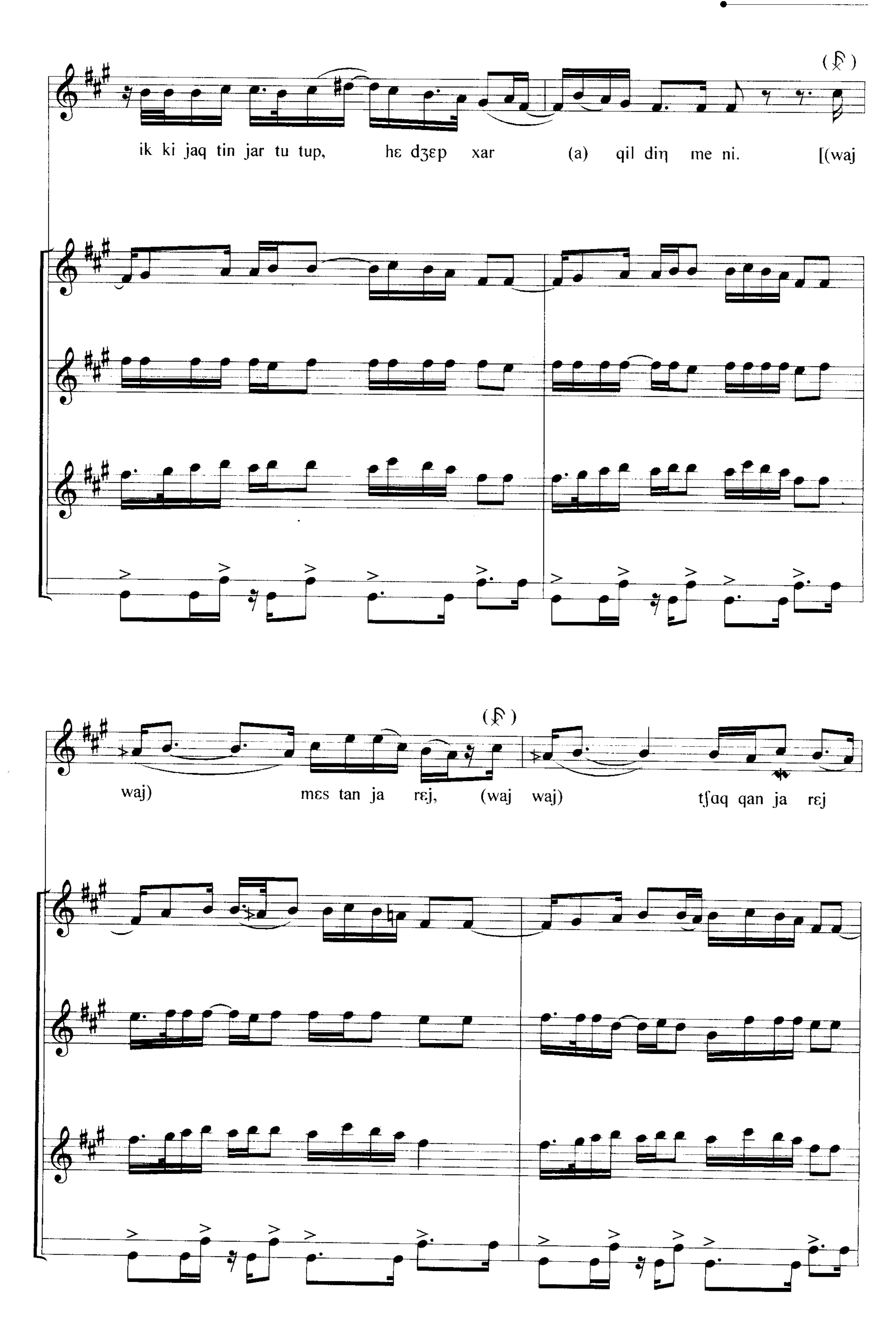

(a) jar al mi di.
al di ʁɑ tʃaj ni qo jup,
e liŋ di sɛm
(a) jar al mi di.
[(wej woj)
mɛs tan ja rɛj,
(wɛj
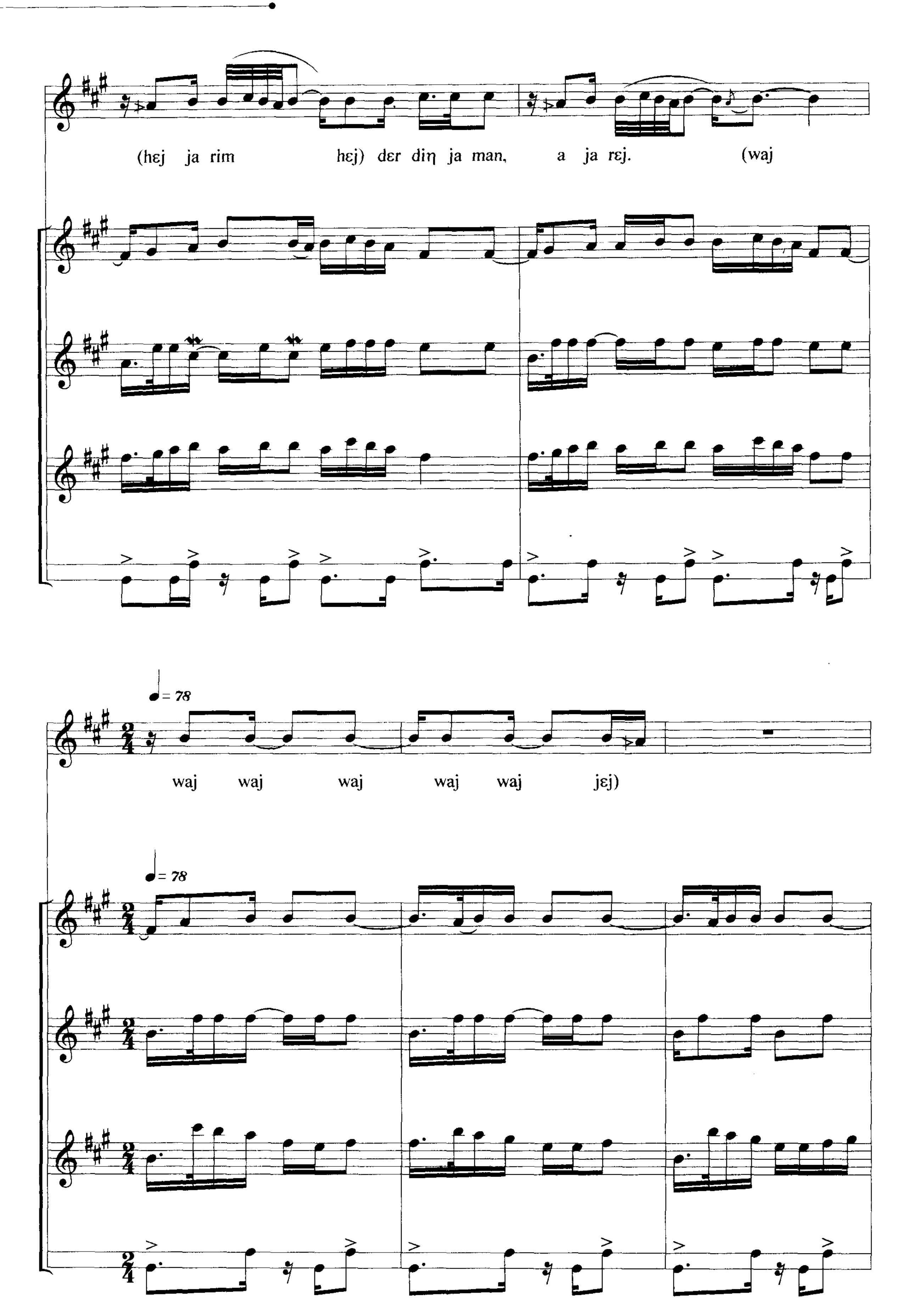

woj) tʃaq qan ja rɛj, (hɛj ja rim hɛj) dɛr diŋ ja man,
chɛj ja rim waj waj waj waj waj) a ja rɛj.]
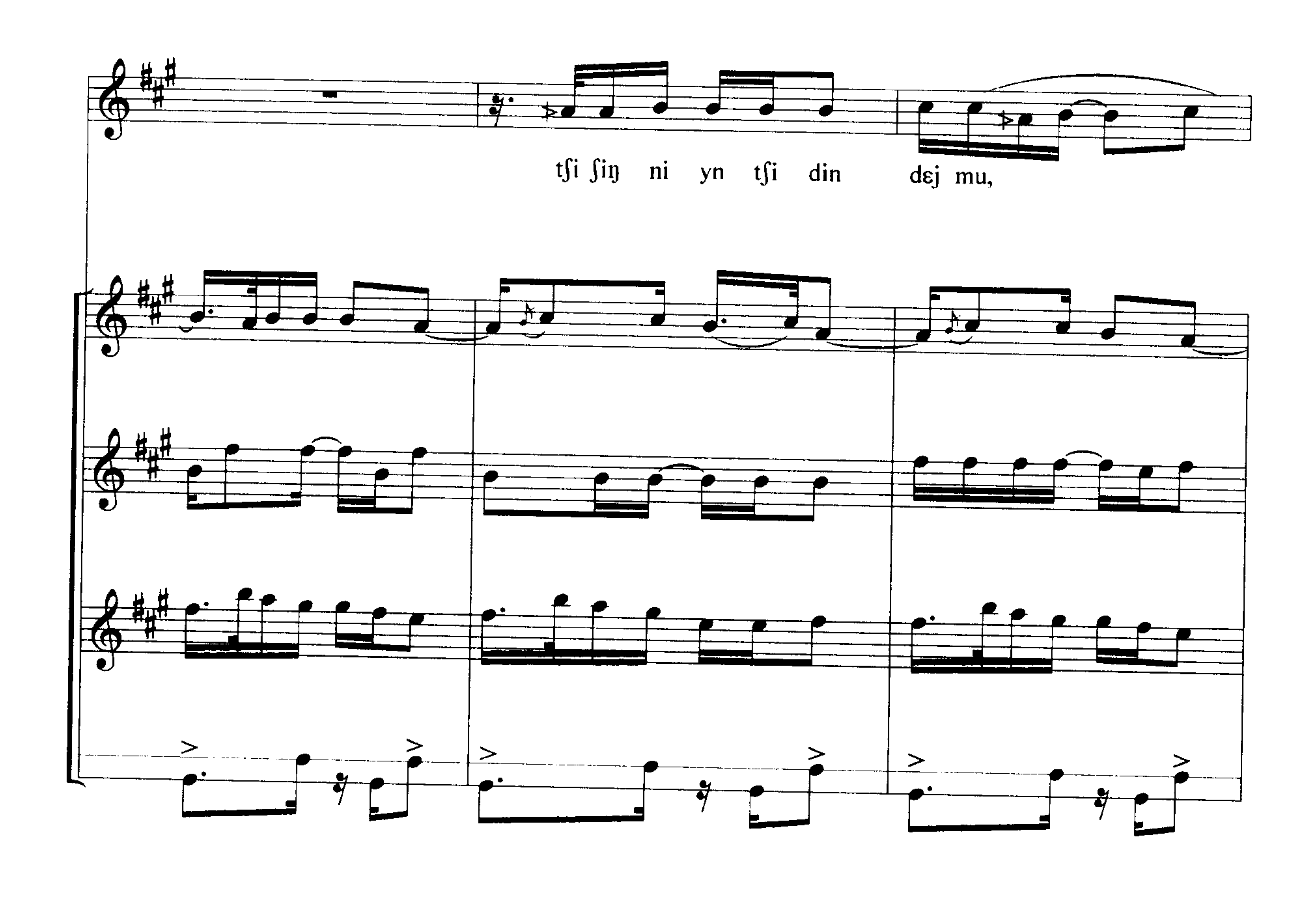

un daq ɛt tiŋ ʁu me ni, dyʃ mɛn gɛ xar (a) qil diŋ me ni.
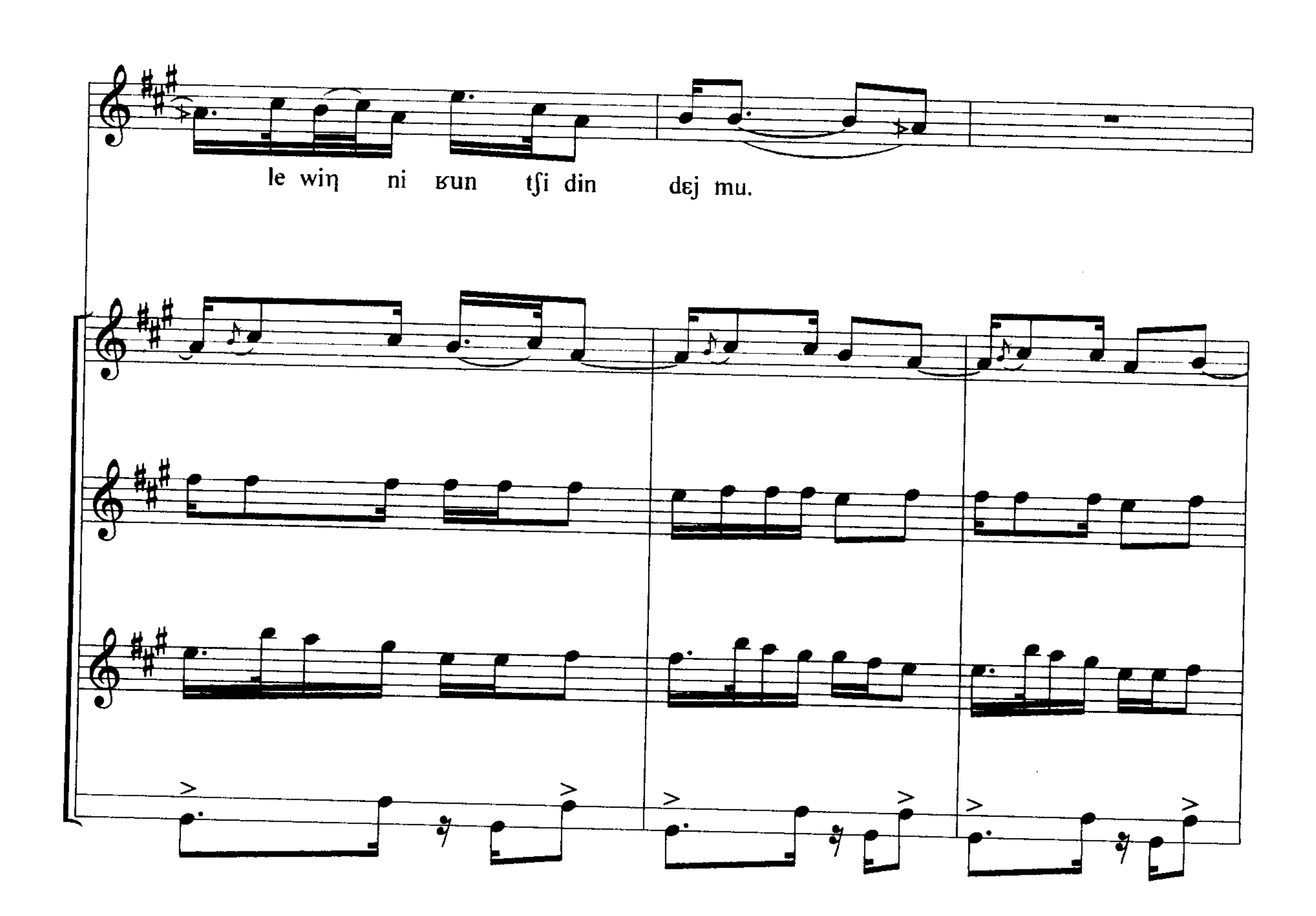

un daq ɛt tiŋ ʁu me ni. dyʃ mɛn gɛ xar (a) qil diŋ me ni.

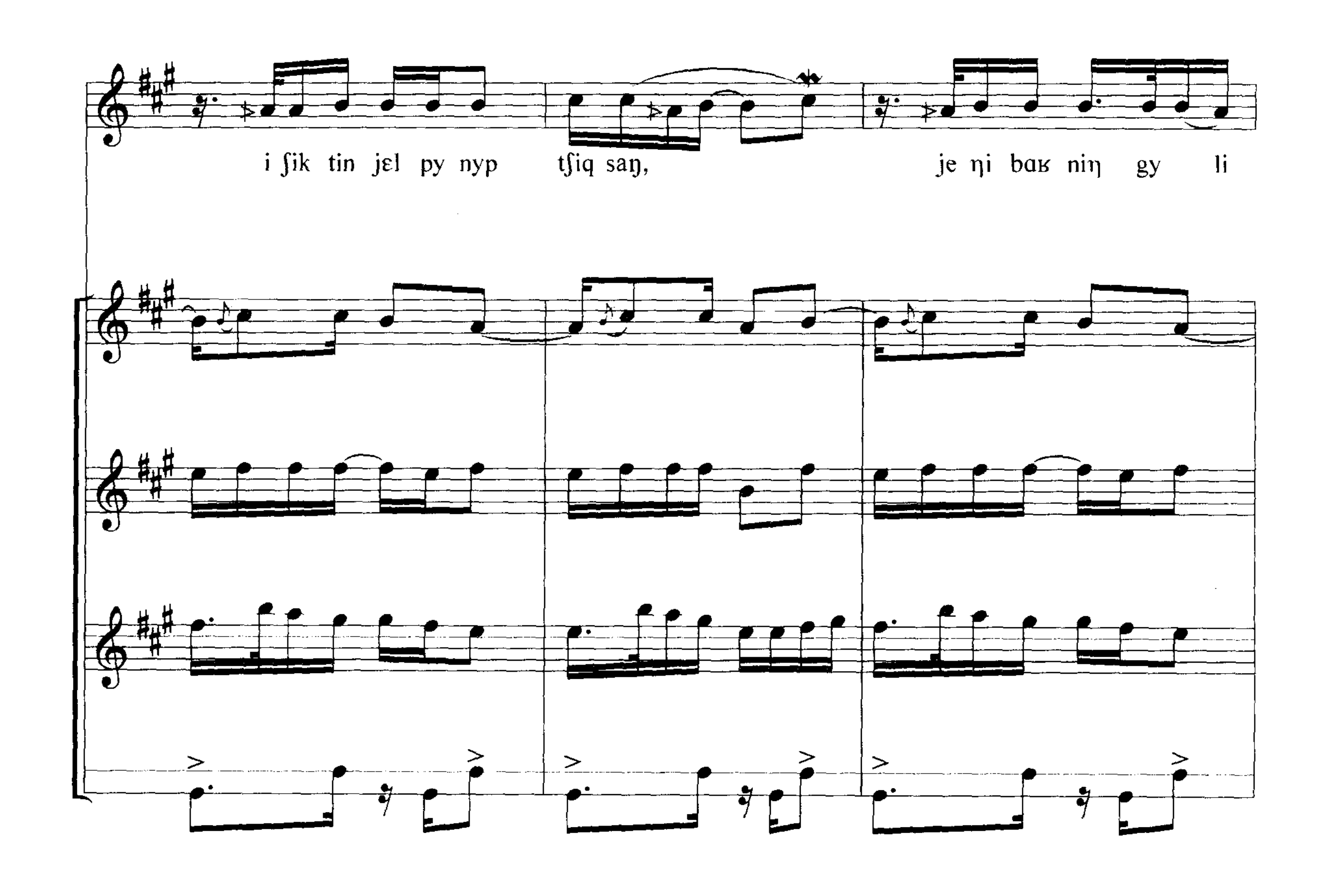

ik ki jag tin jar tu tup, hɛdʒ ɛp xar (a) qil diŋ me ni.

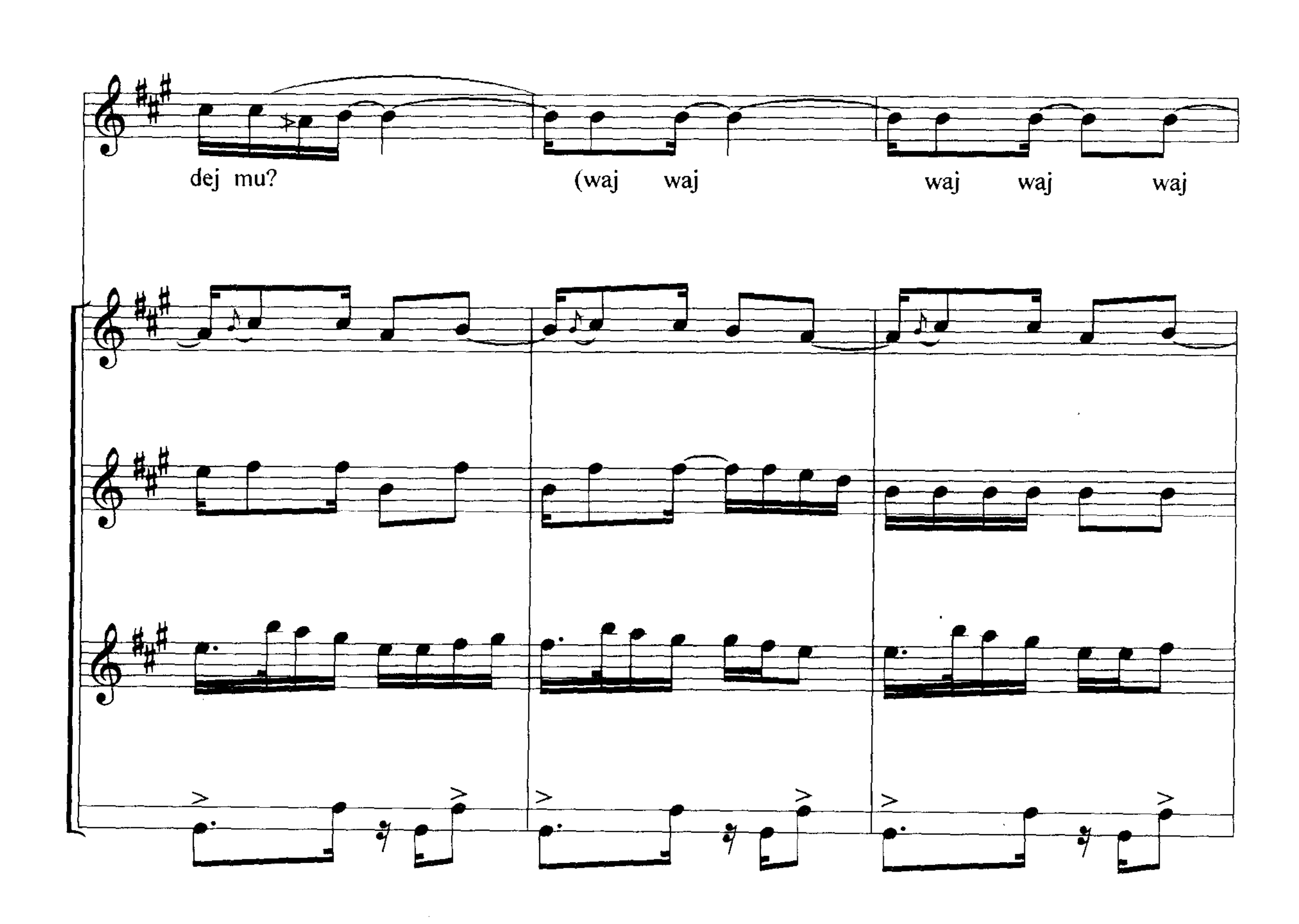

(𝄋)
ik ki jaq tin jar tu tup, hɛ dʒɛp xar (a) qil diŋ me ni. [(waj
waj) mɛs tan ja rɛj, (waj waj) tʃɑq qan ja rɛj
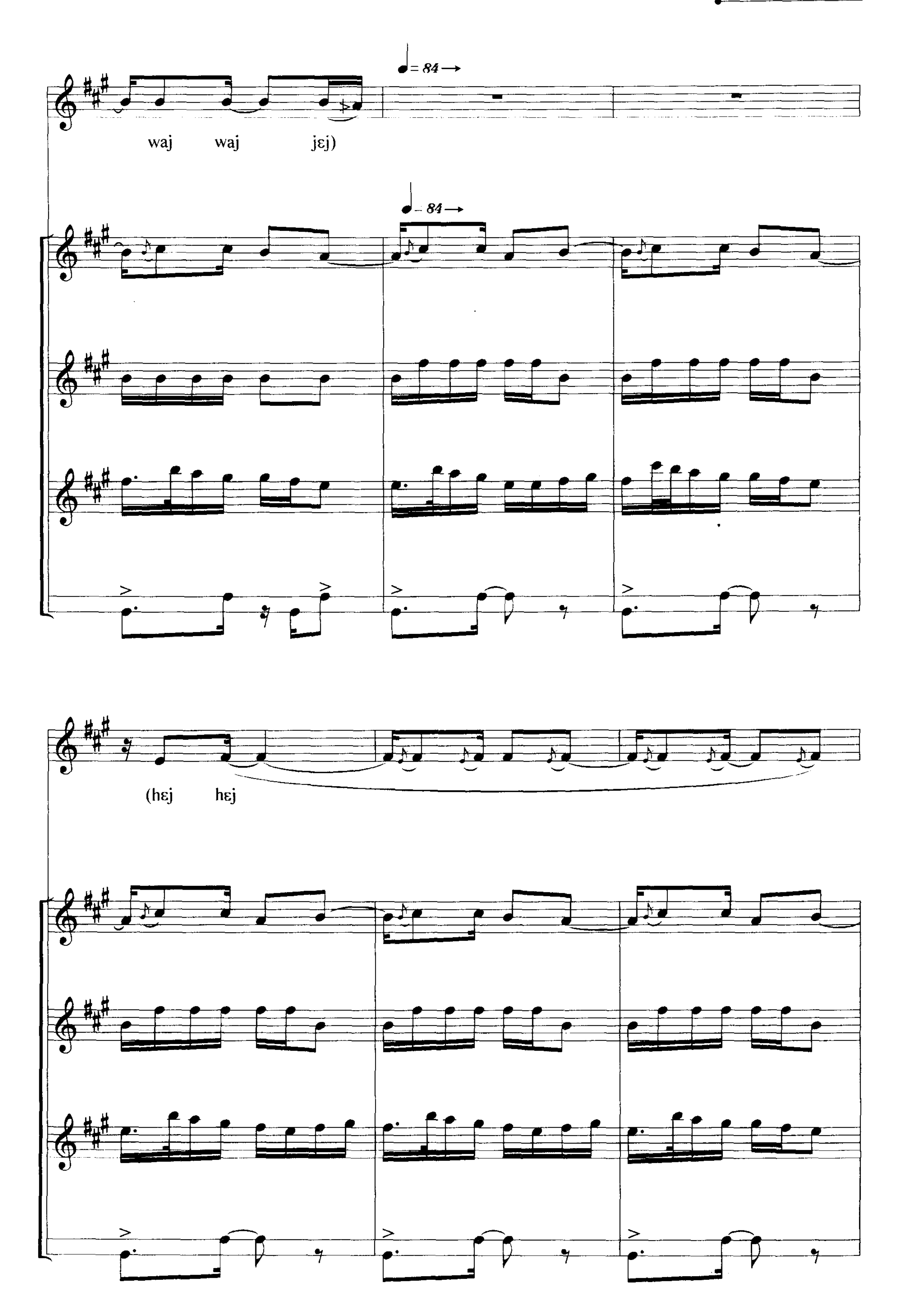

(hɛj ja rim hɛj) dɛr diŋ ja man, a ja rɛj. (waj
♩= 78
waj waj waj waj waj jɛj)
♩= 78
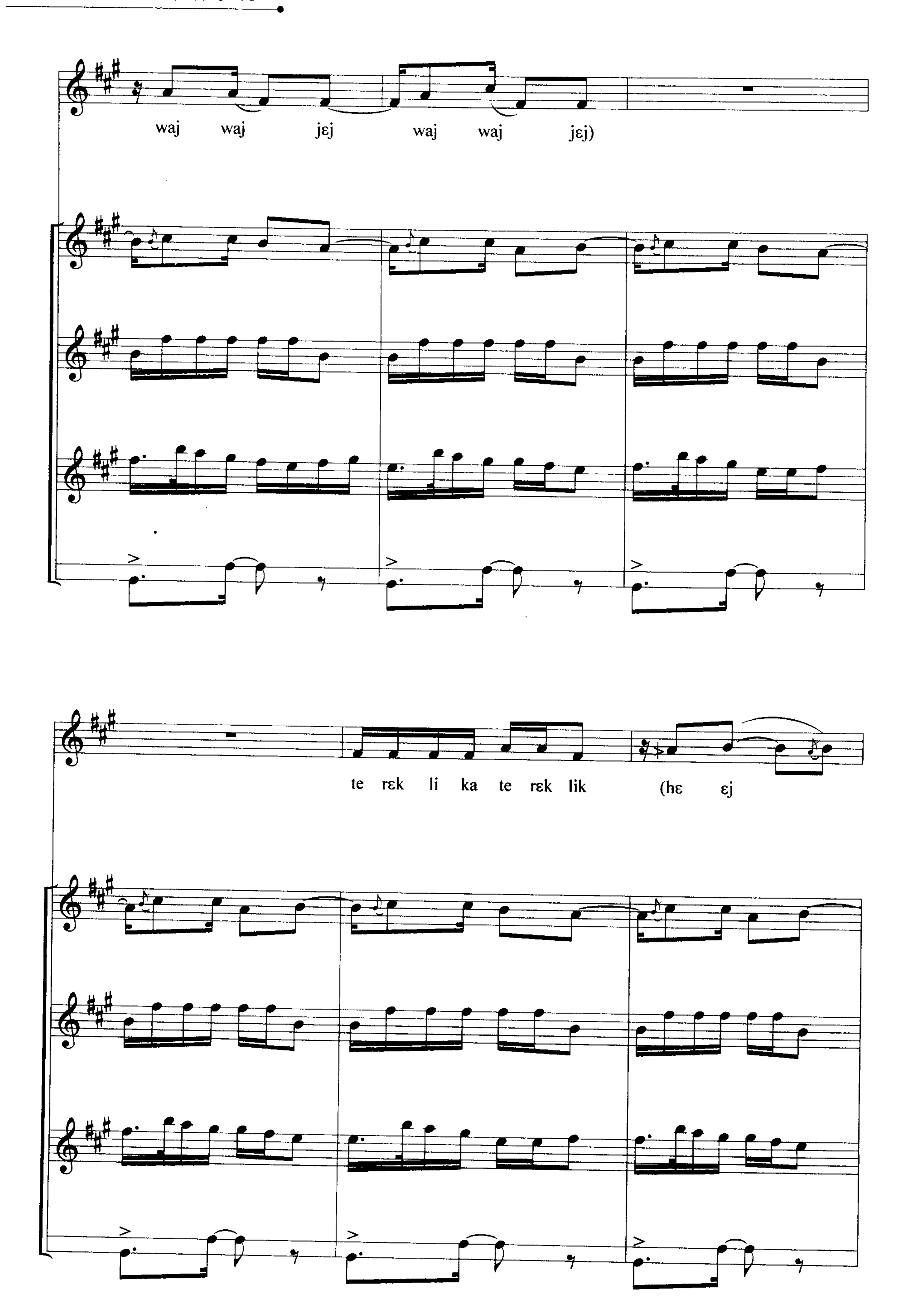

tʃi ʃiŋ ni yn tʃi din dɛj mu,
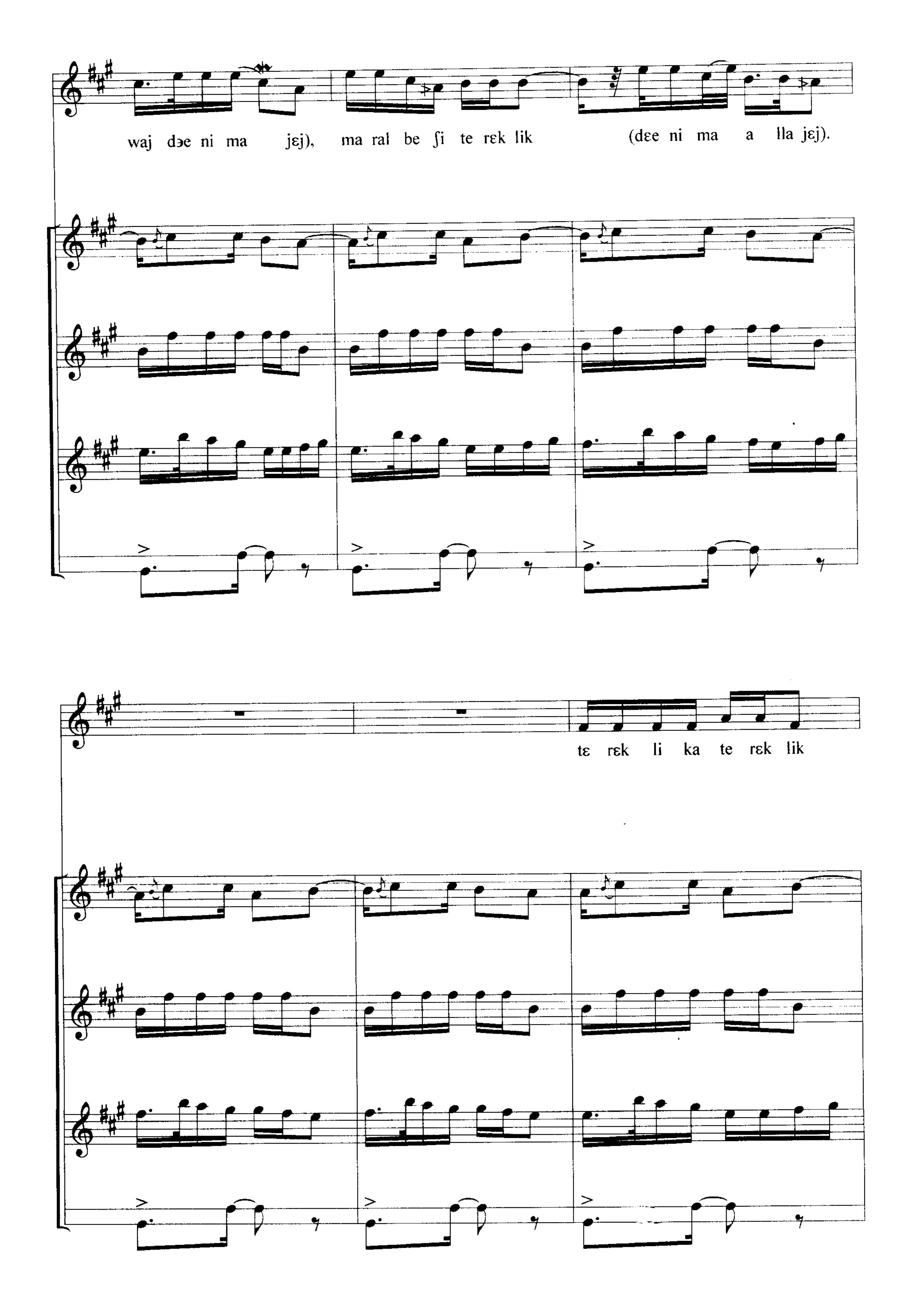

le wiŋ ni ʁun tʃi din dɛj mu.
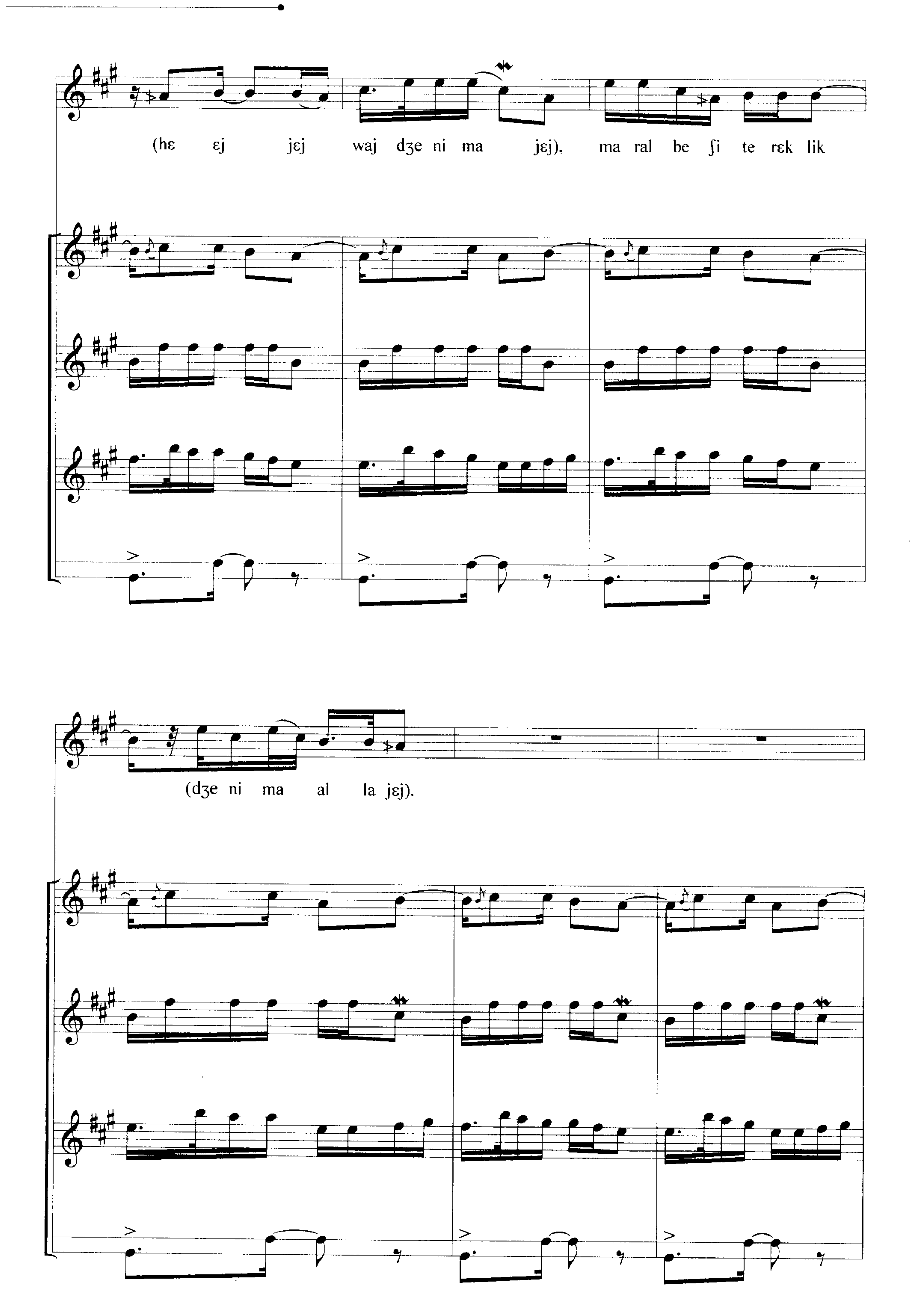

i ʃik tin jɛl py nyp tʃiq saŋ,
je ŋi baʁ niŋ gy li
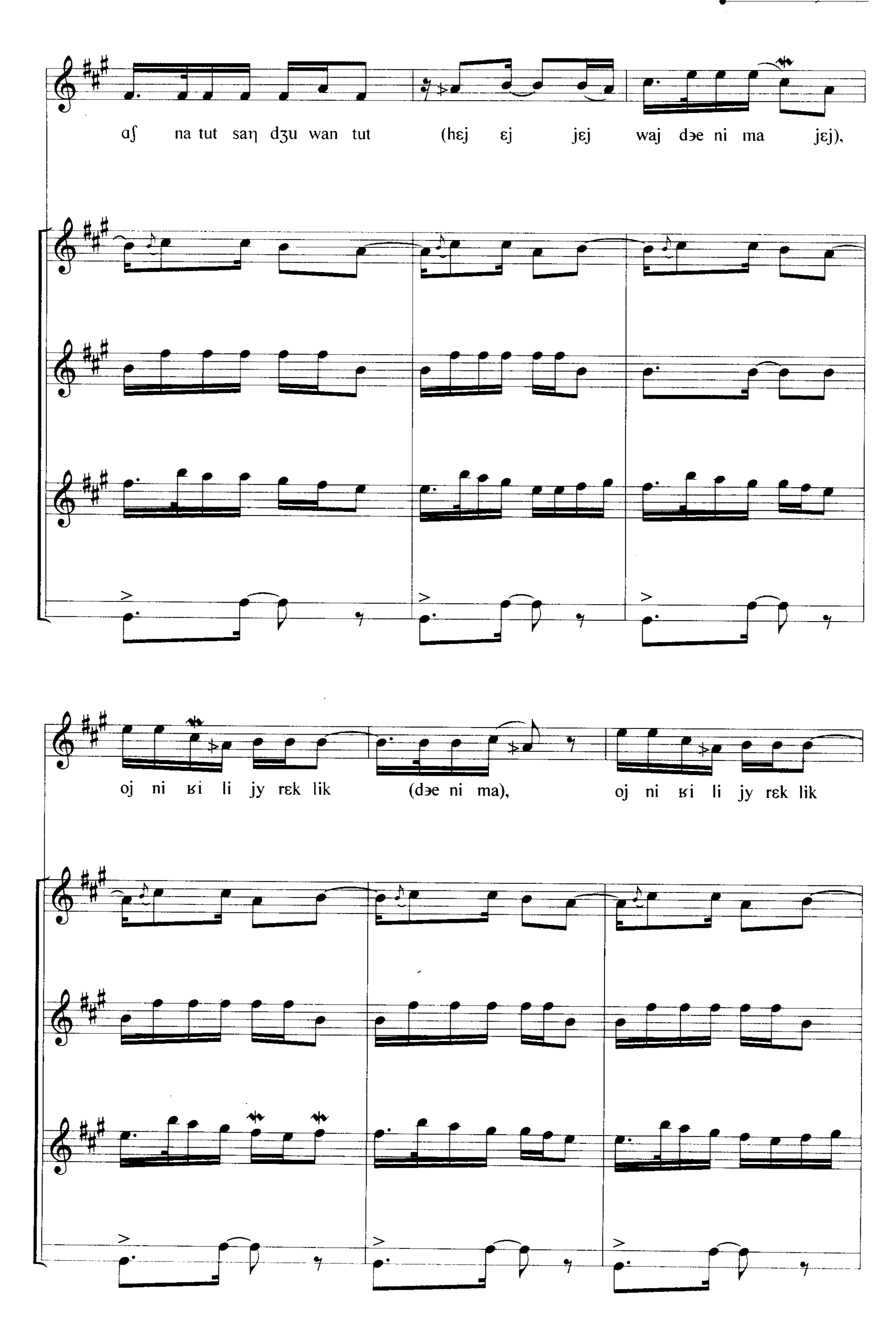

dej mu?
(waj waj
waj waj waj
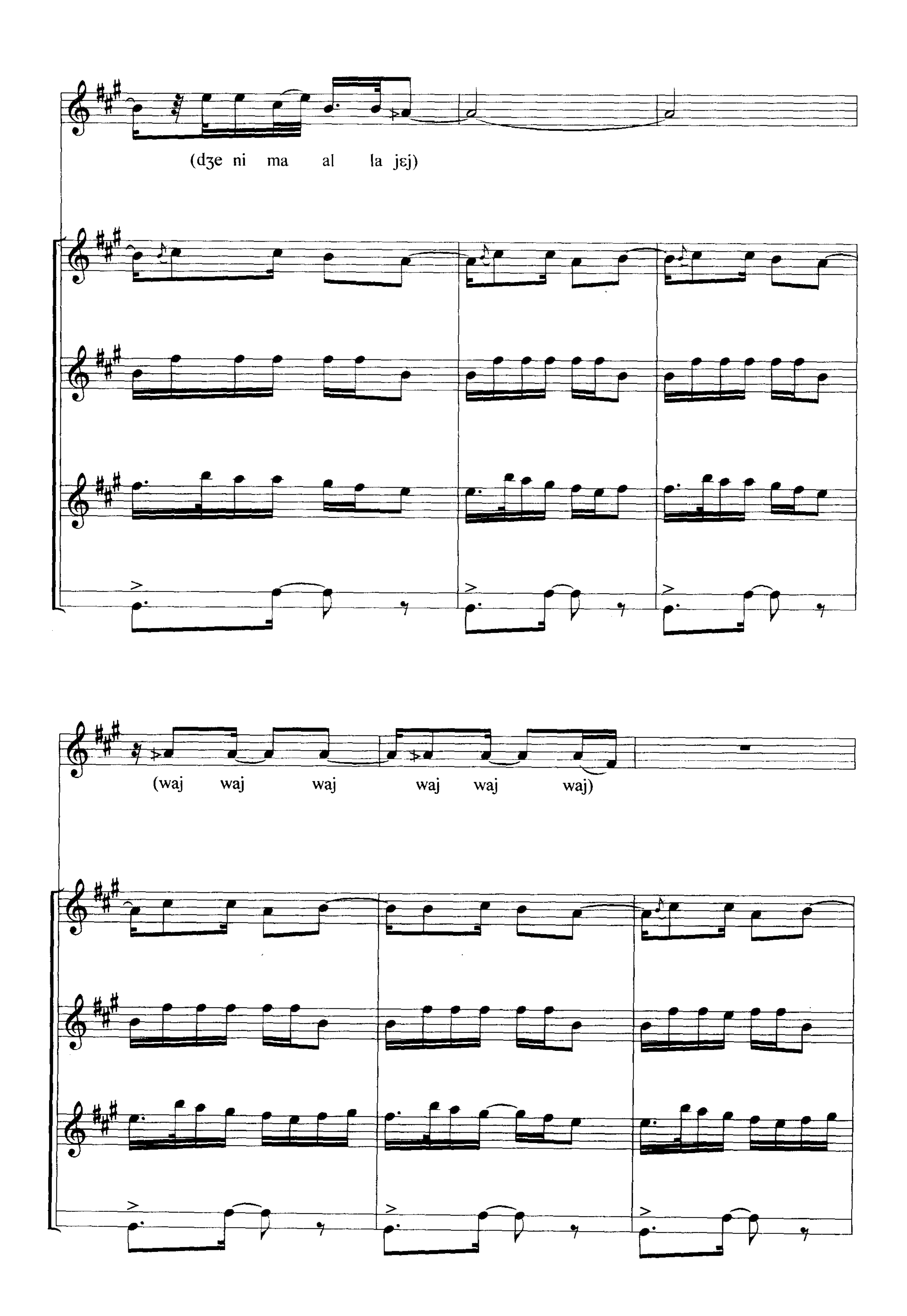

♩= 84→
waj
waj
jɛj)
♩= 84→
(hɛj
hɛj
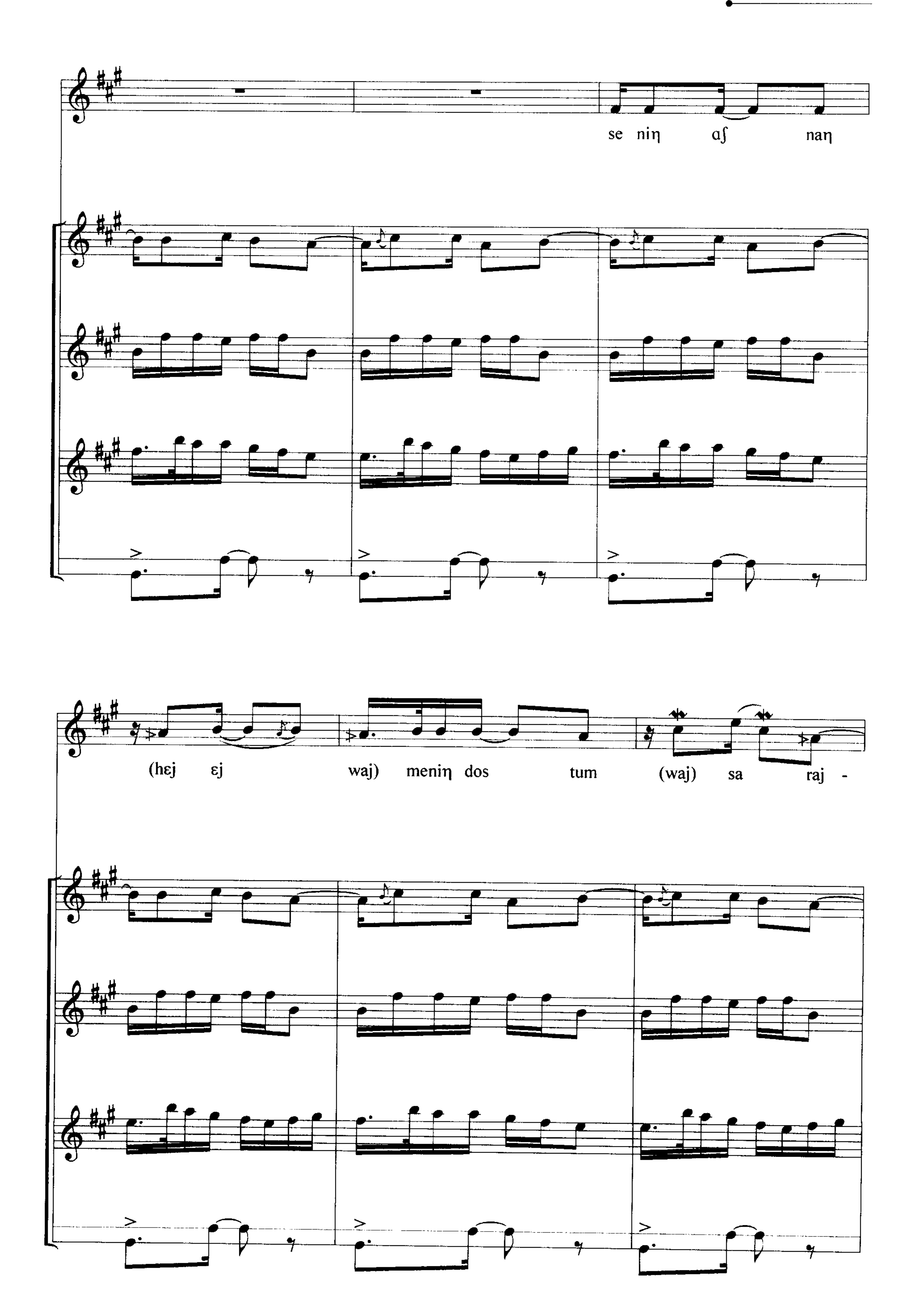

waj waj jɛj waj waj jɛj)
te rɛk li ka te rɛk lik (hɛ ɛj

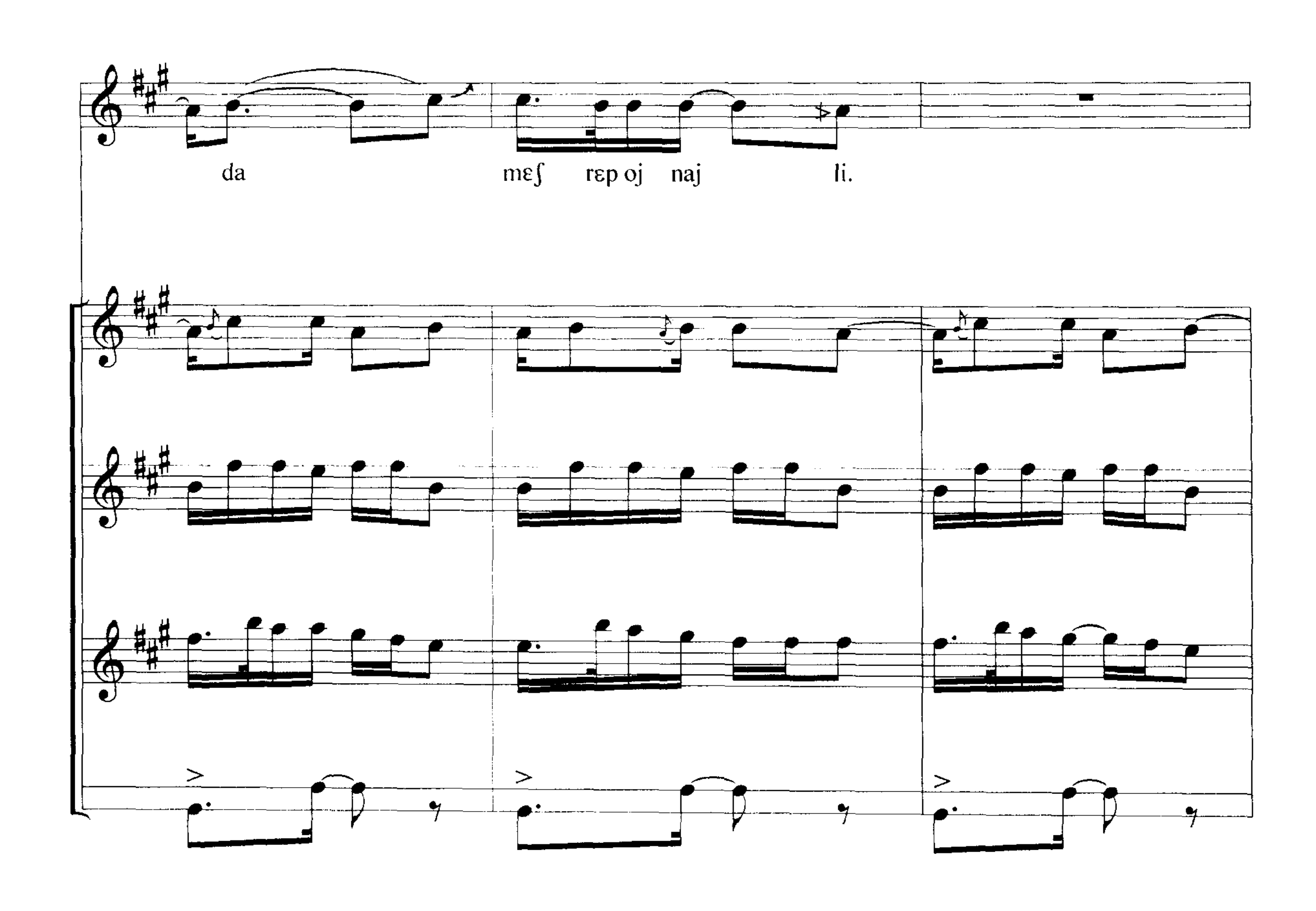

waj dɜe ni ma jɛj), ma ral be ʃi te rɛk lik (dɛe ni ma a lla jɛj).
tɛ rɛk li ka te rɛk lik
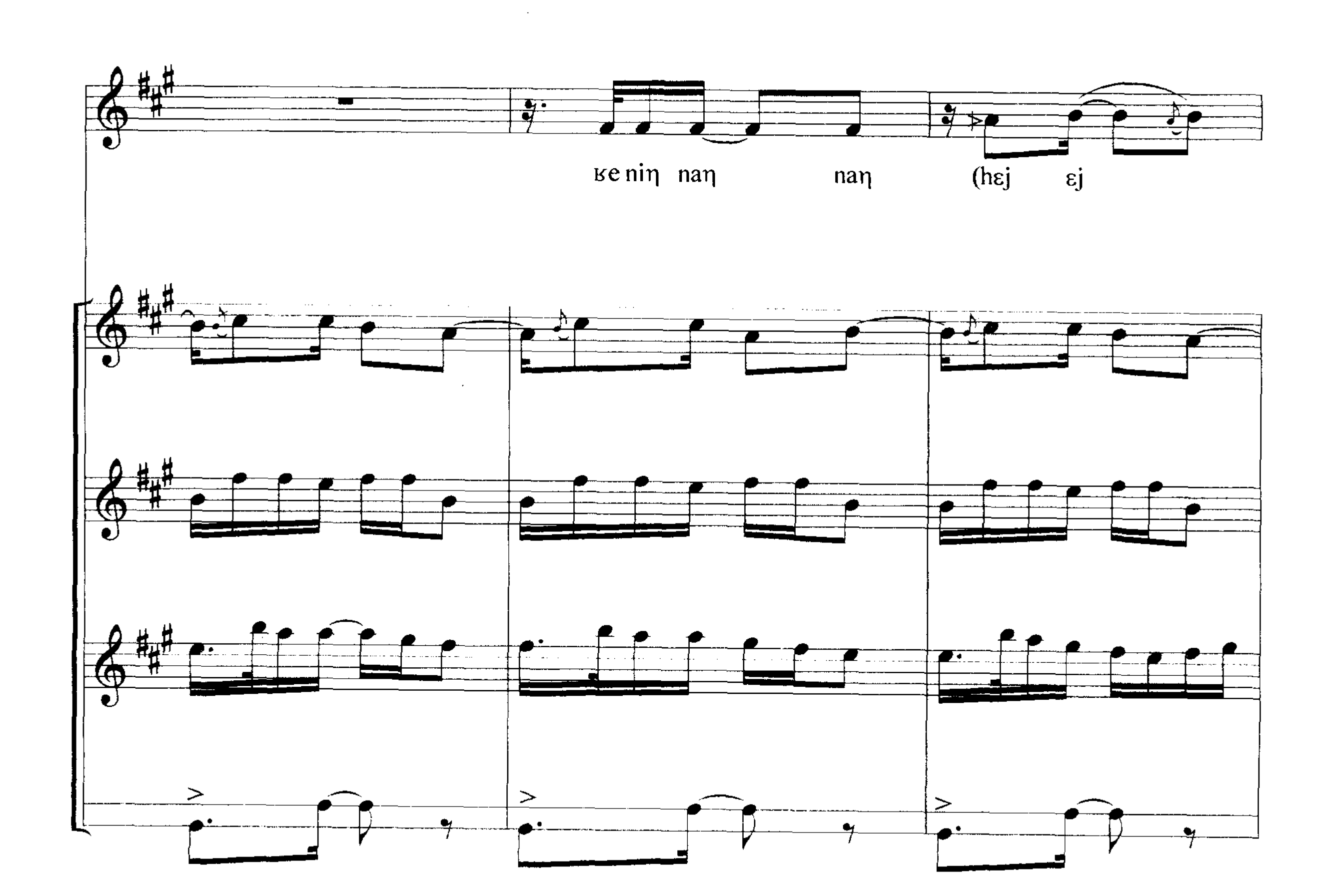

(hɛ ɛj jɛj waj dʒe ni ma jɛj), ma ral be ʃi te rɛk lik
(dʒe ni ma al la jɛj).
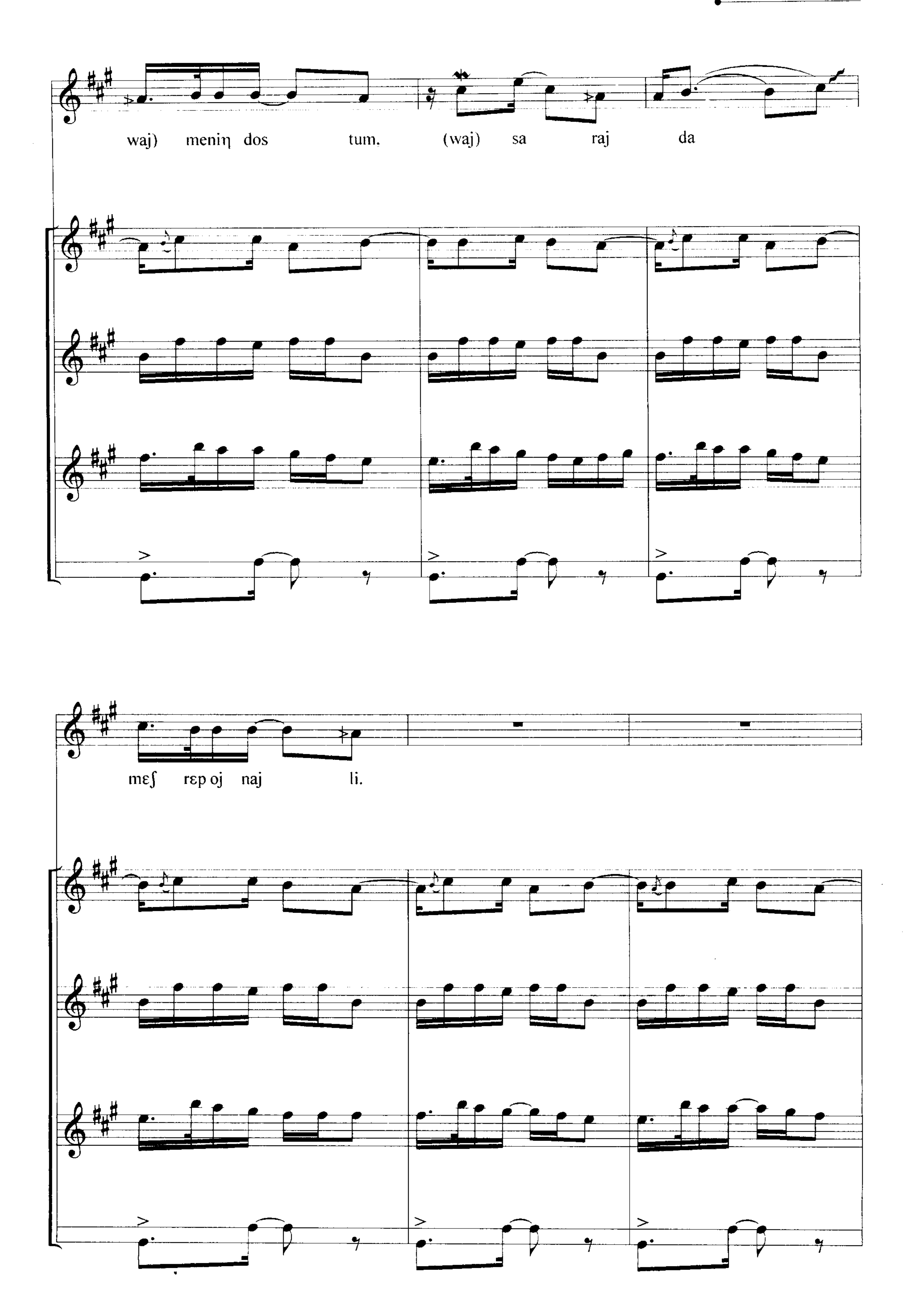

ɑʃ na tut saŋ dʒu wan tut (hɛj ɛj jɛj waj dɘe ni ma jɛj),
oj ni ʁi li jy rɛk lik (dɘe ni ma), oj ni ʁi li jy rɛk lik

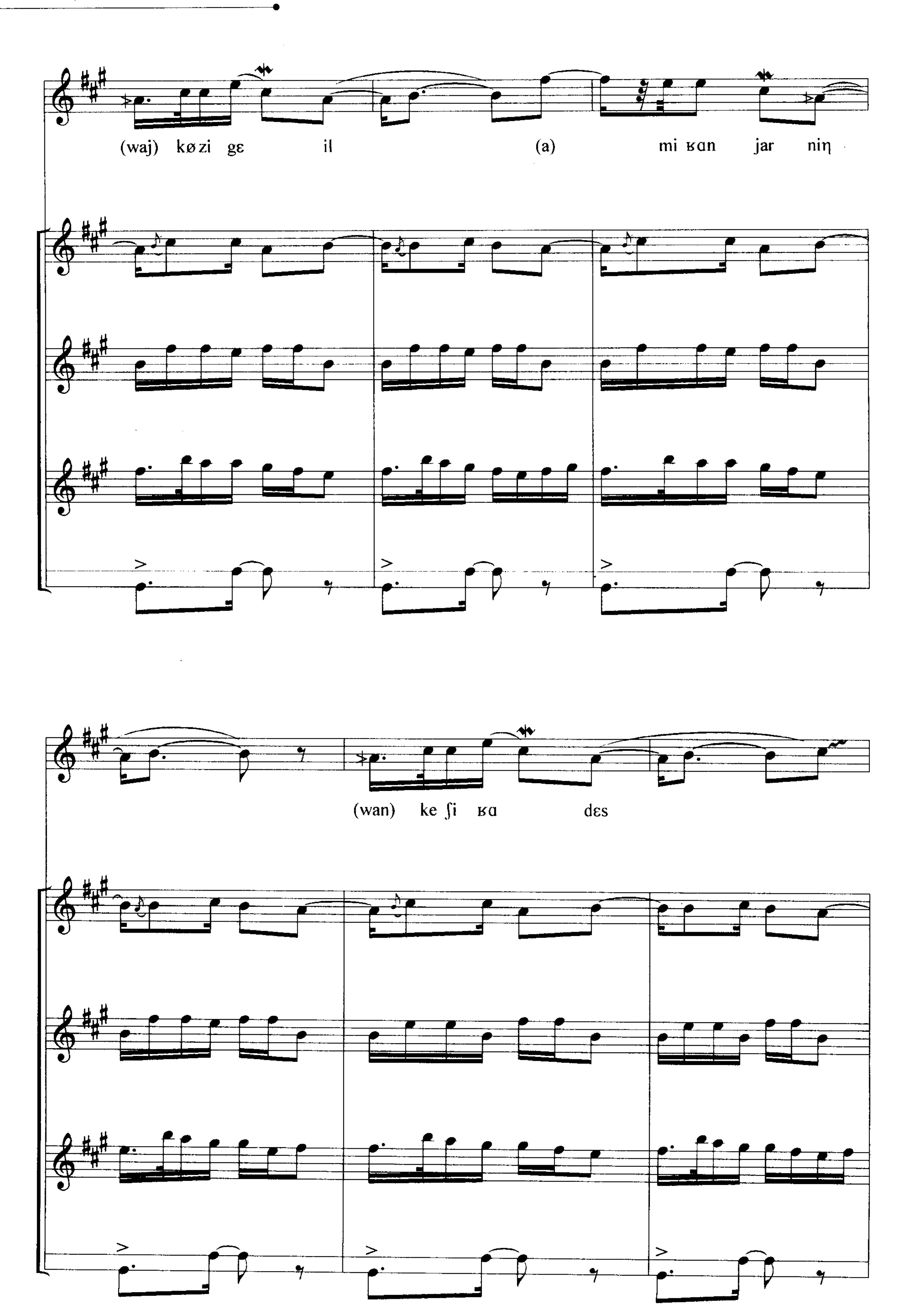

(dʒe ni ma al la jɛj)
(waj waj waj waj waj waj)


se niŋ aʃ naŋ
(hɛj ɛj waj) meniŋ dos tum (waj) sa raj -
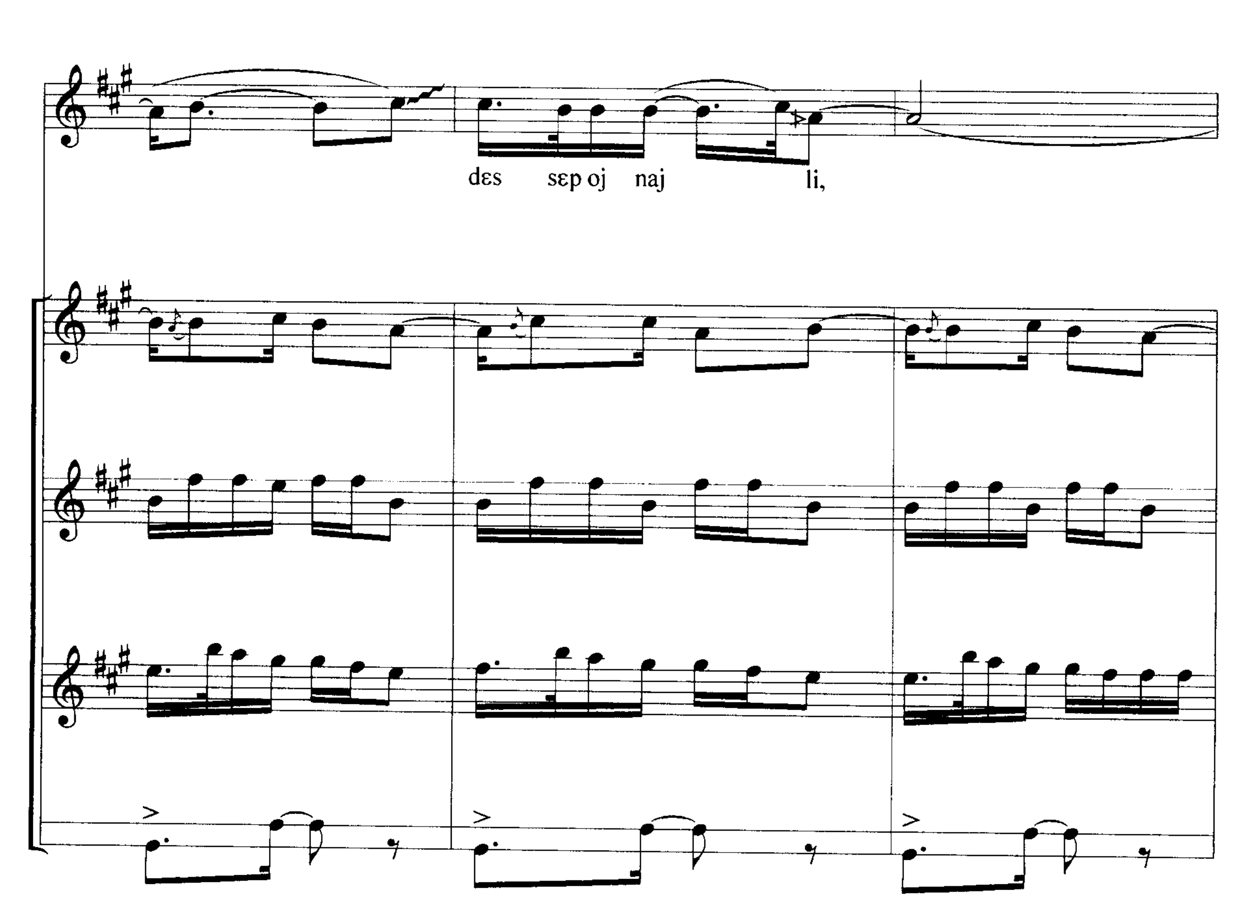

da
mɛʃ rɛp oj naj li.

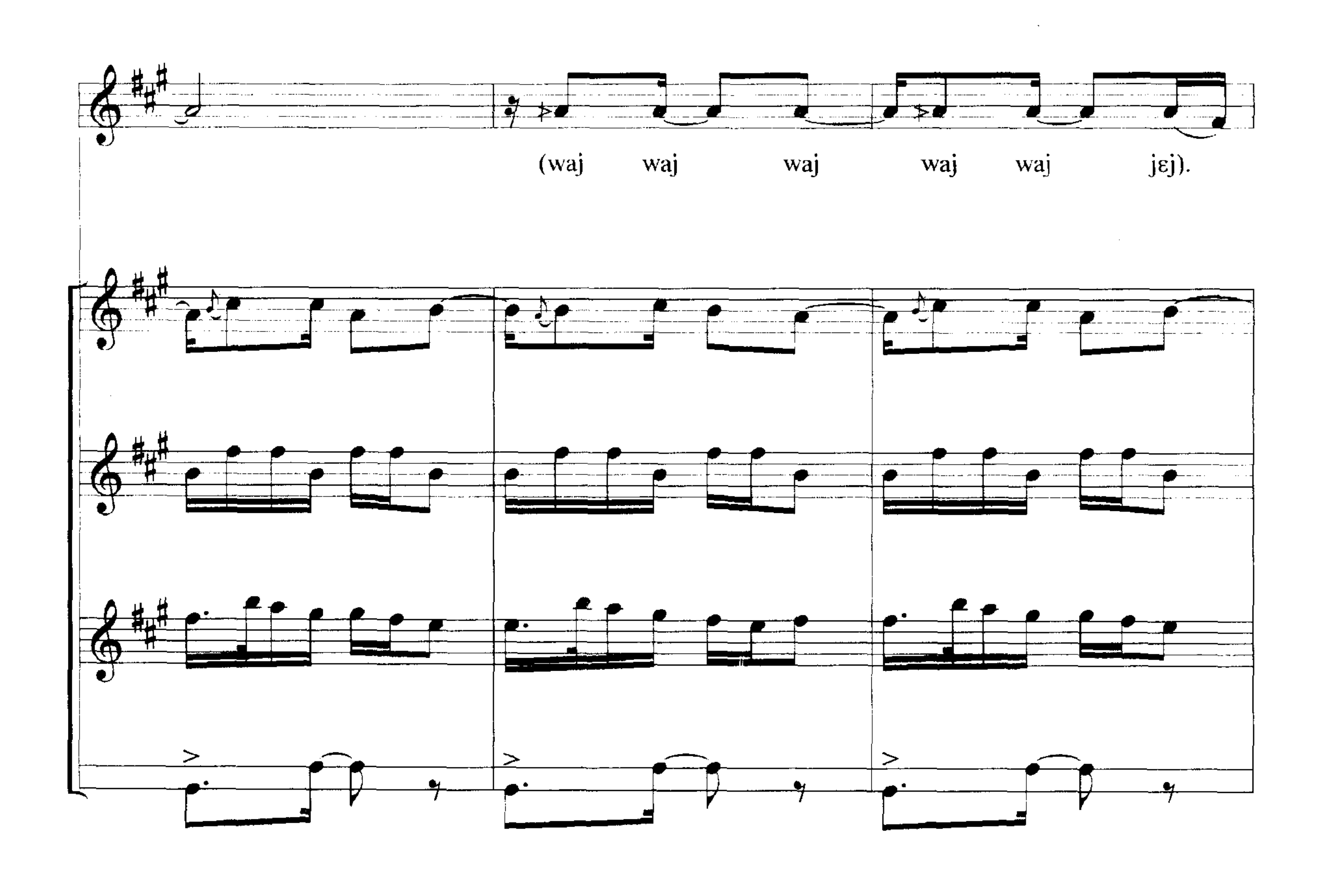

ʁe niŋ naŋ naŋ
(hɛj ɛj
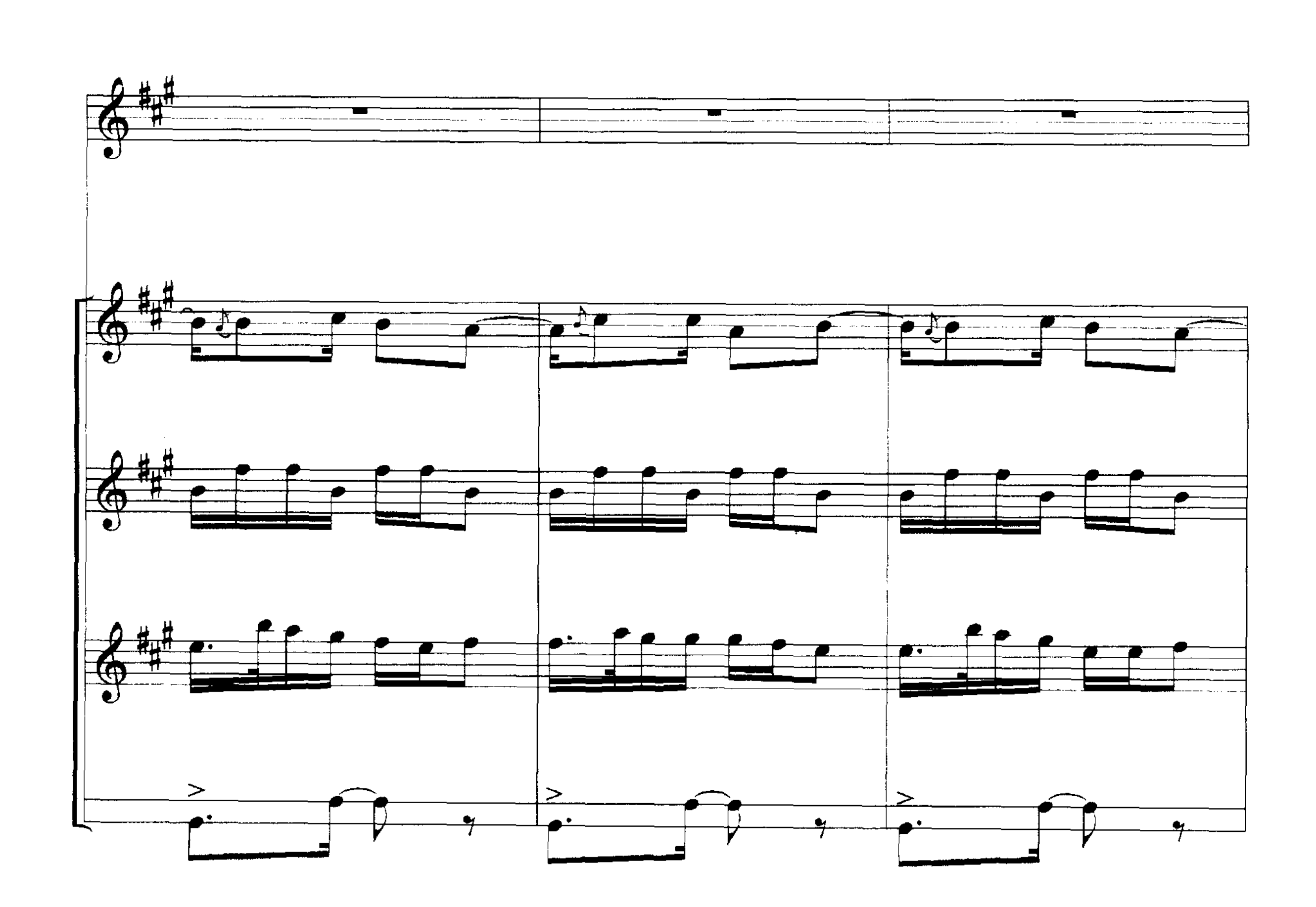

waj) meniŋ dos tum, (waj) sa raj da
mɛʃ rɛp oj naj li.

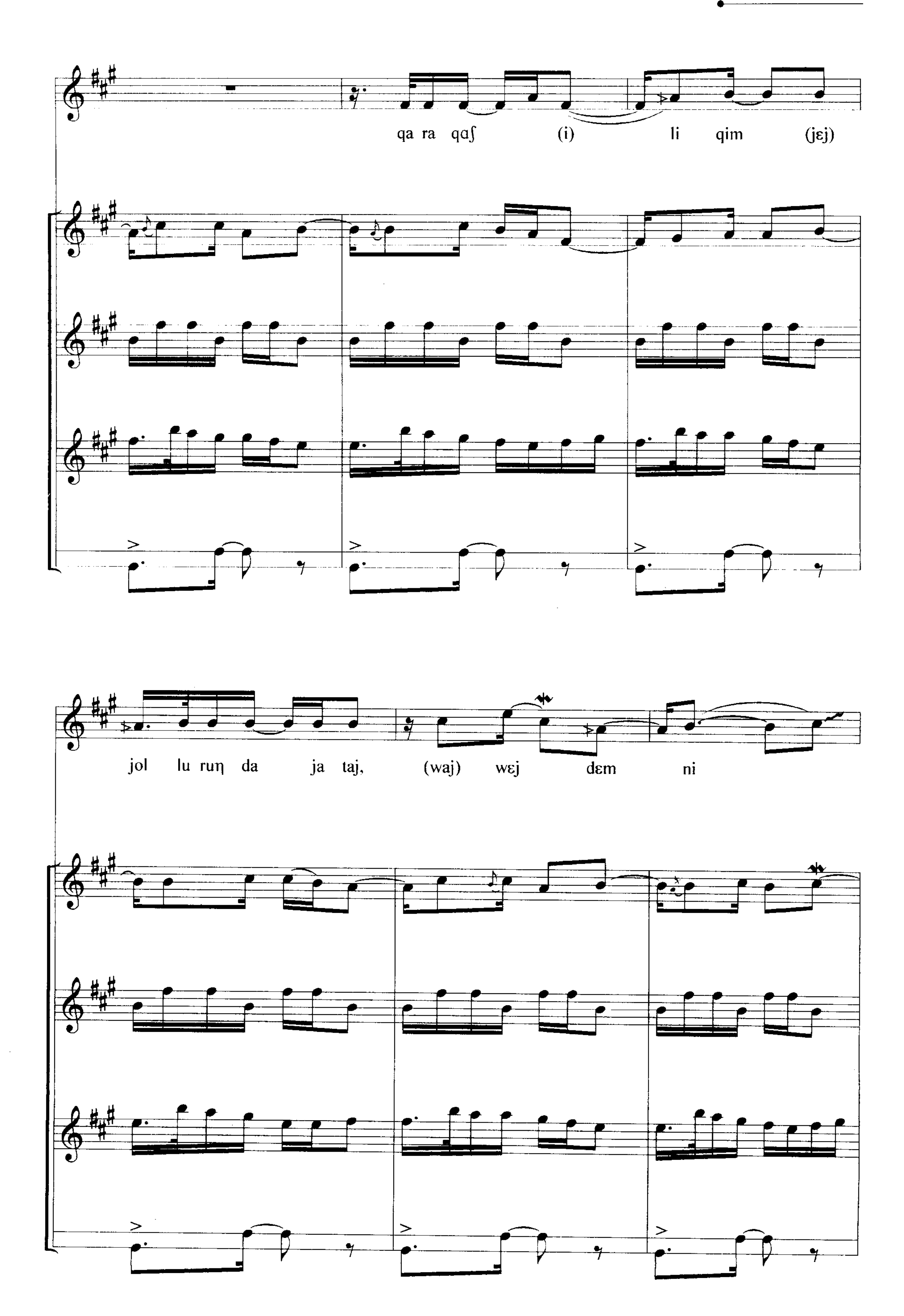

(waj) køzi gɛ il (a) mi ʁɑn jar niŋ
(wan) ke ʃi ʁɑ dɛs
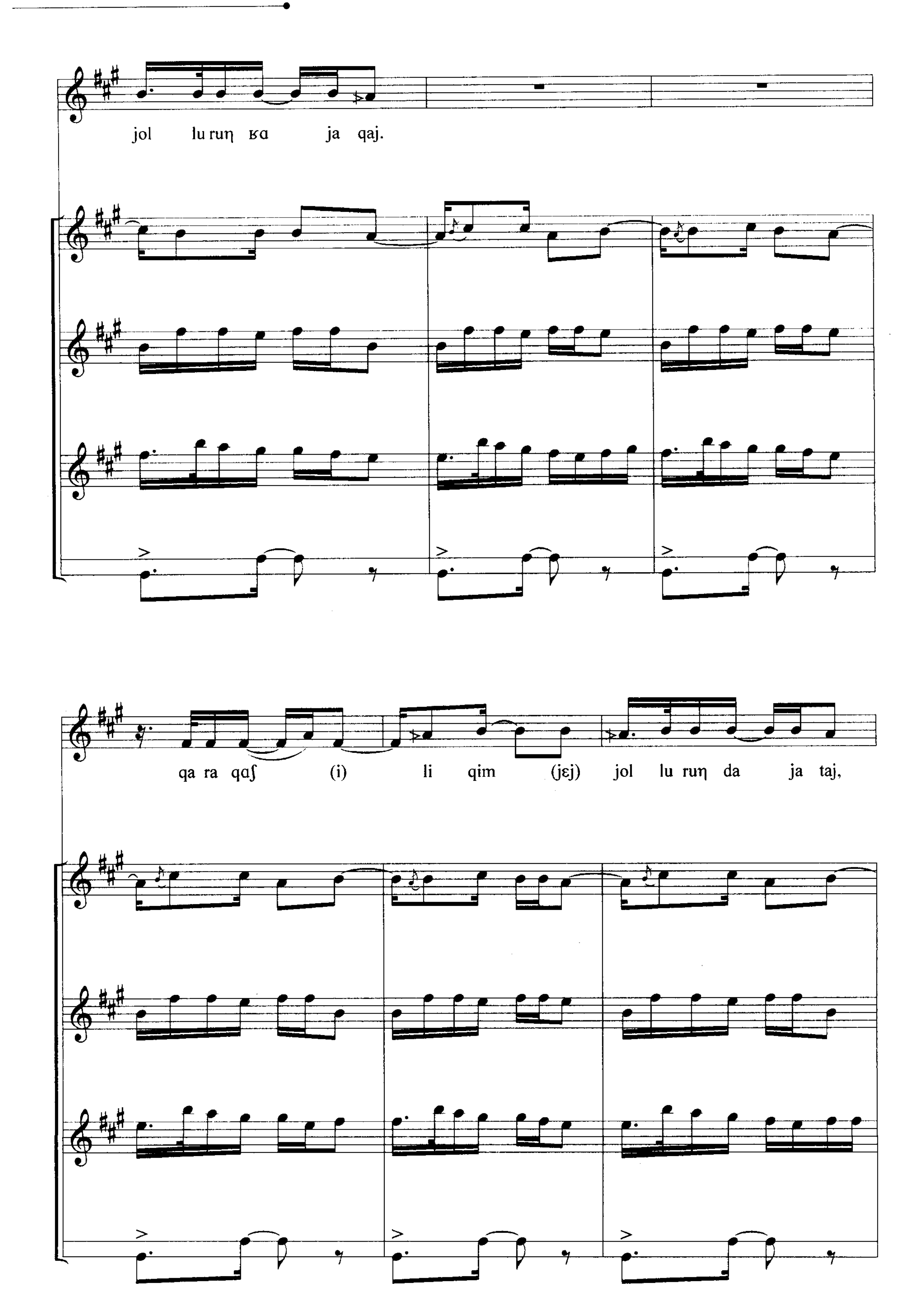
dɛ sɛp oj naj li, (waj) be ʃi ʁɑ dɛs
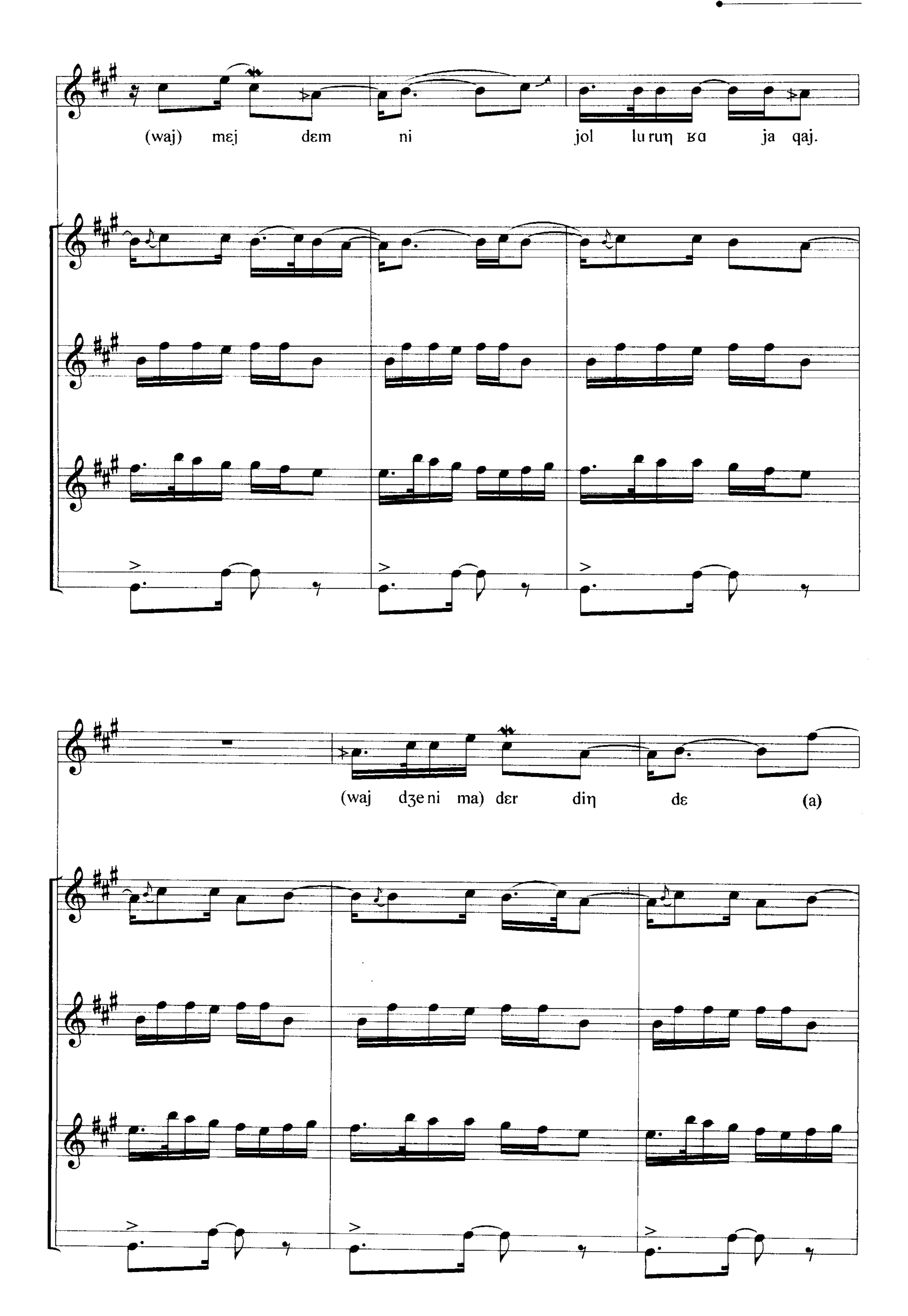


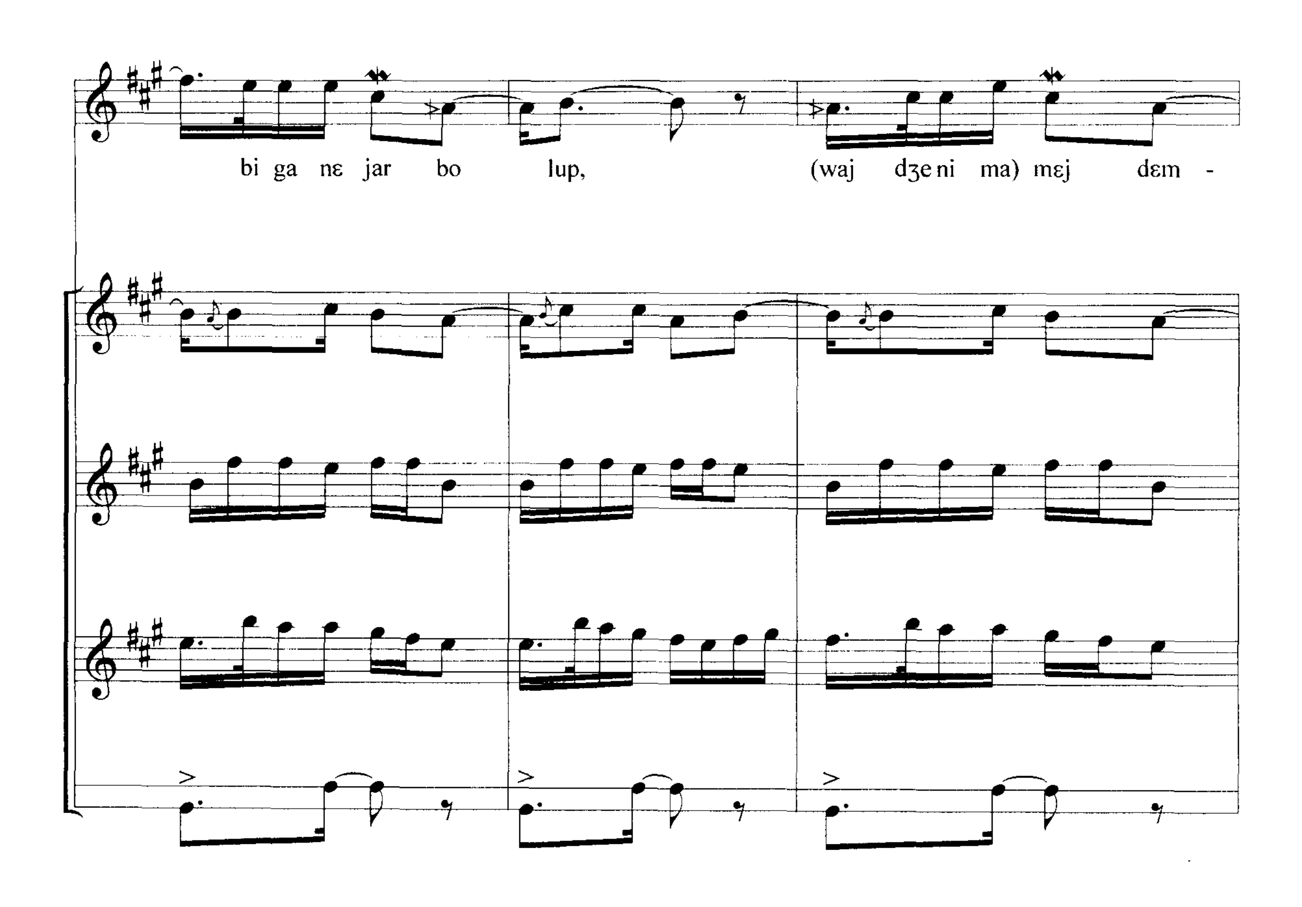

(waj waj waj waj waj jɛj).

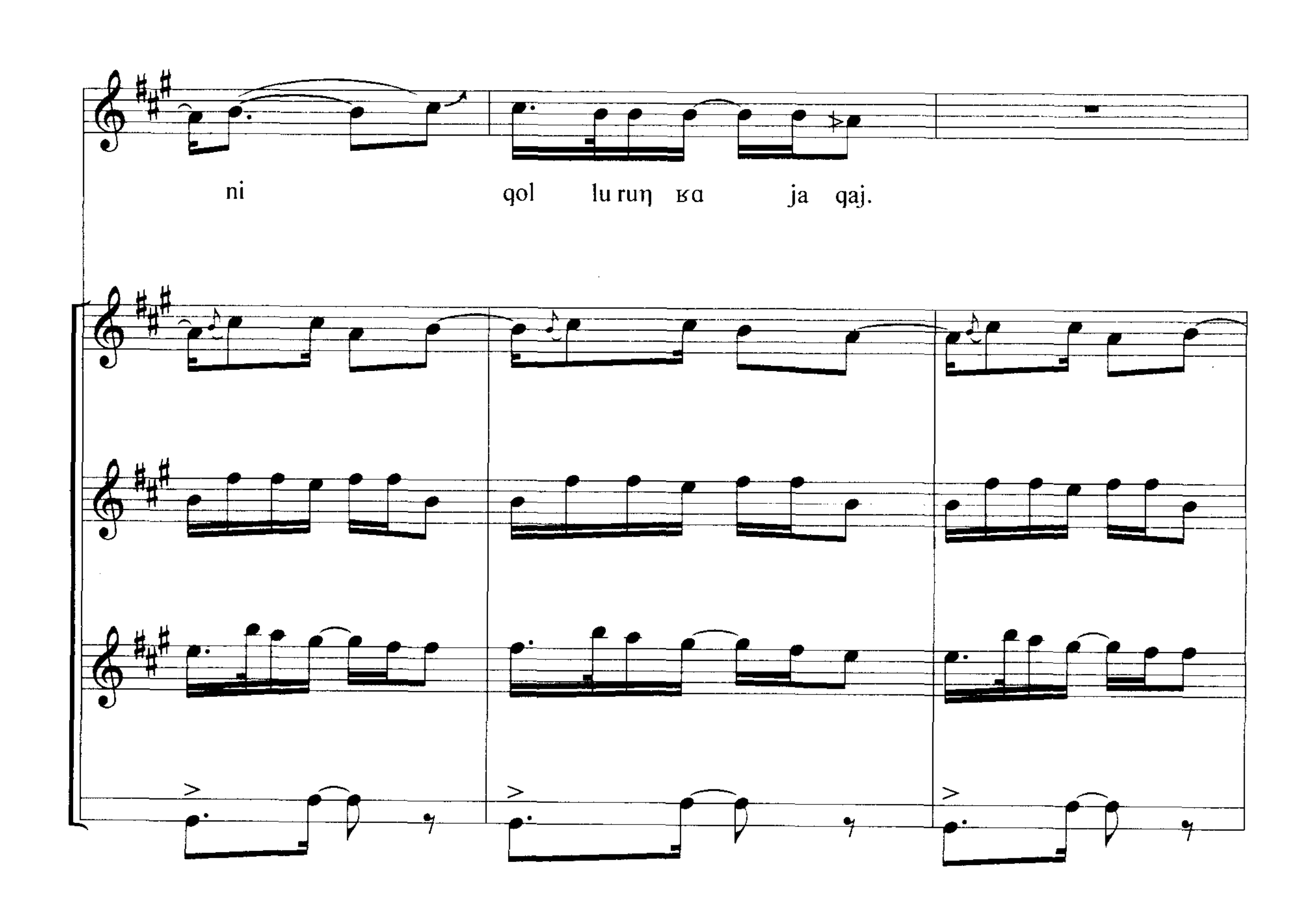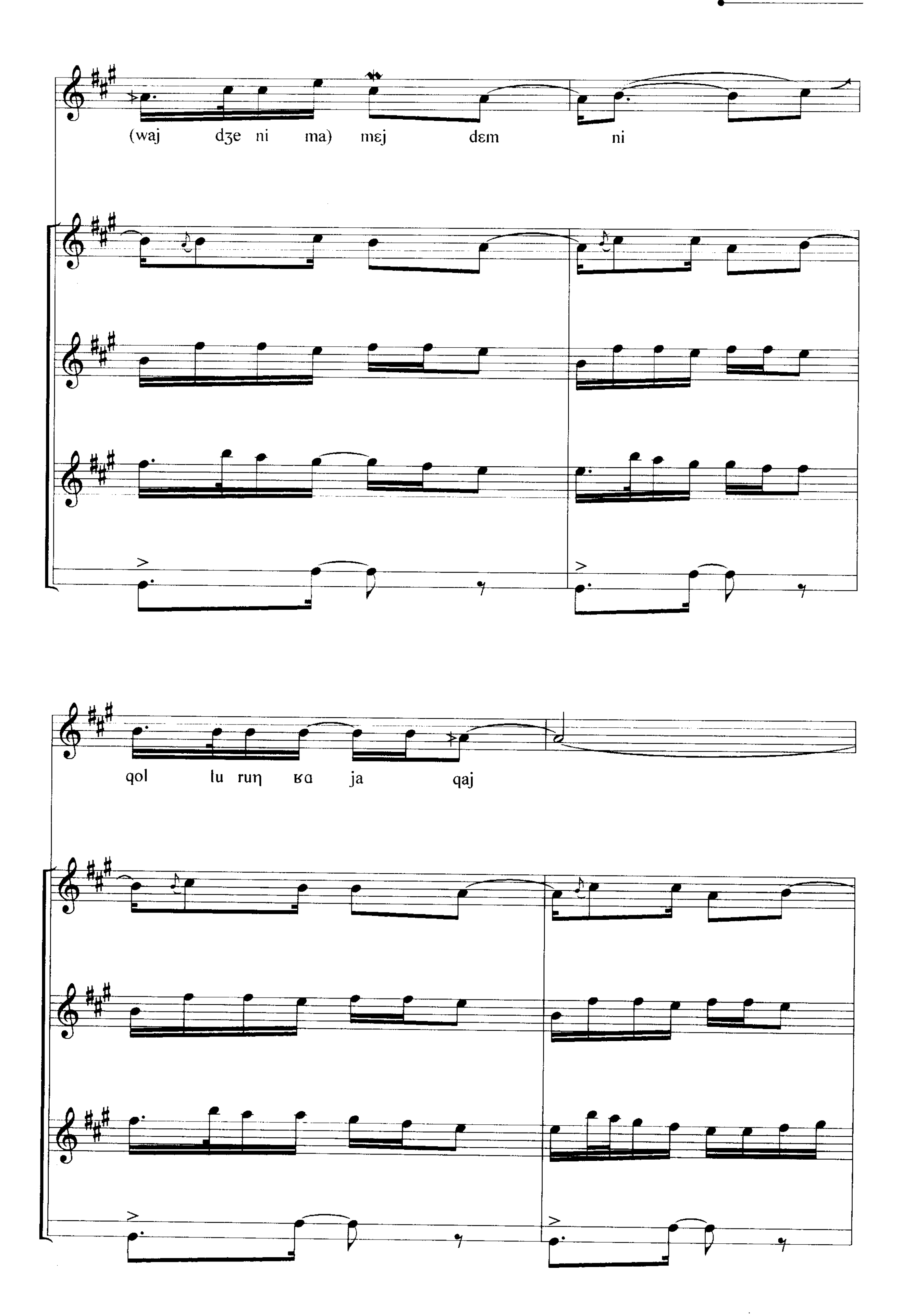



qa ra qaʃ (i) li qim (jɛj)
jol lu ruŋ da ja taj, (waj) wɛj dɛm ni

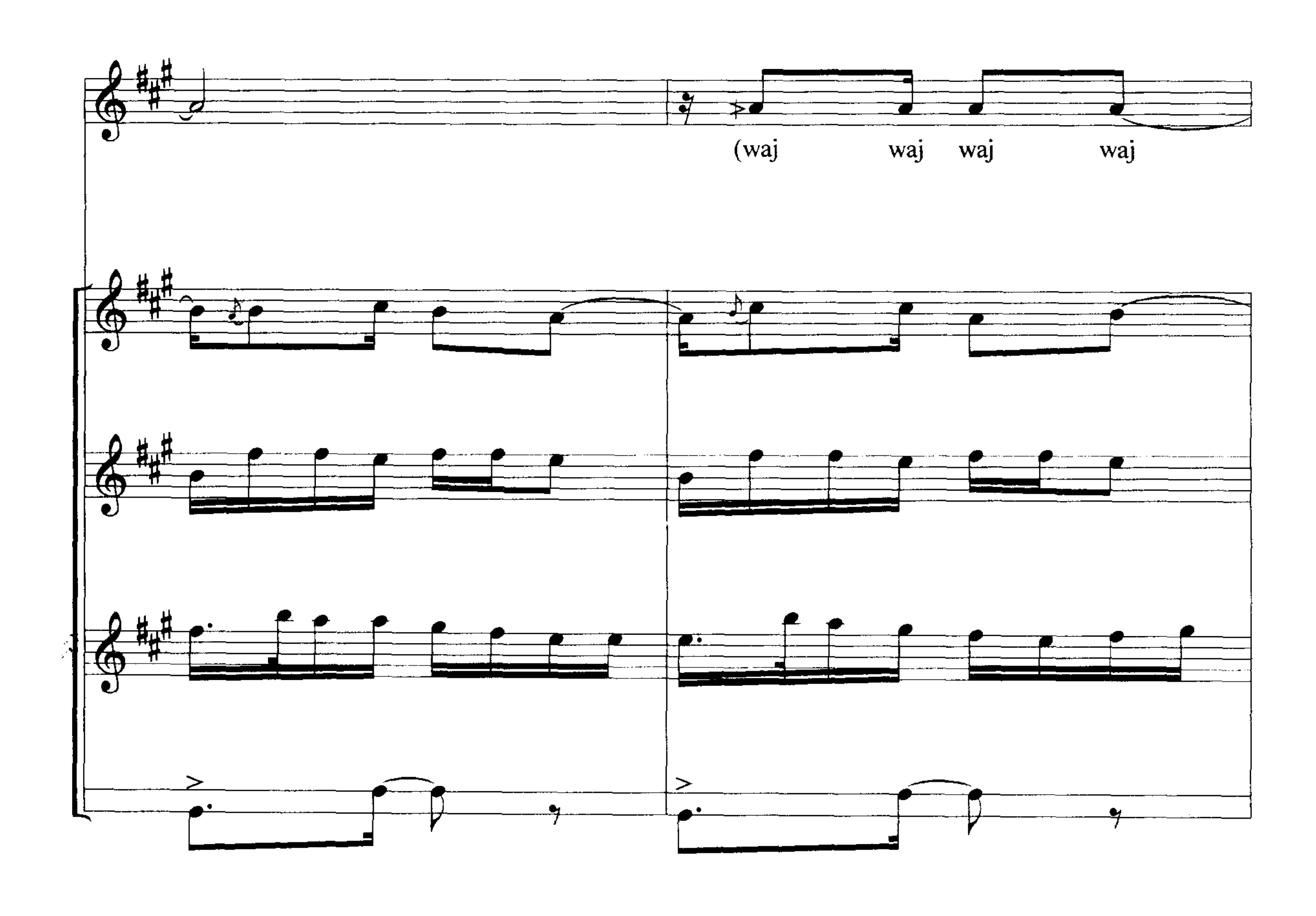

jol lu ruŋ ʁɑ ja qaj.
qa ra qɑʃ (i) li qim (jɛj) jol lu ruŋ da ja taj,
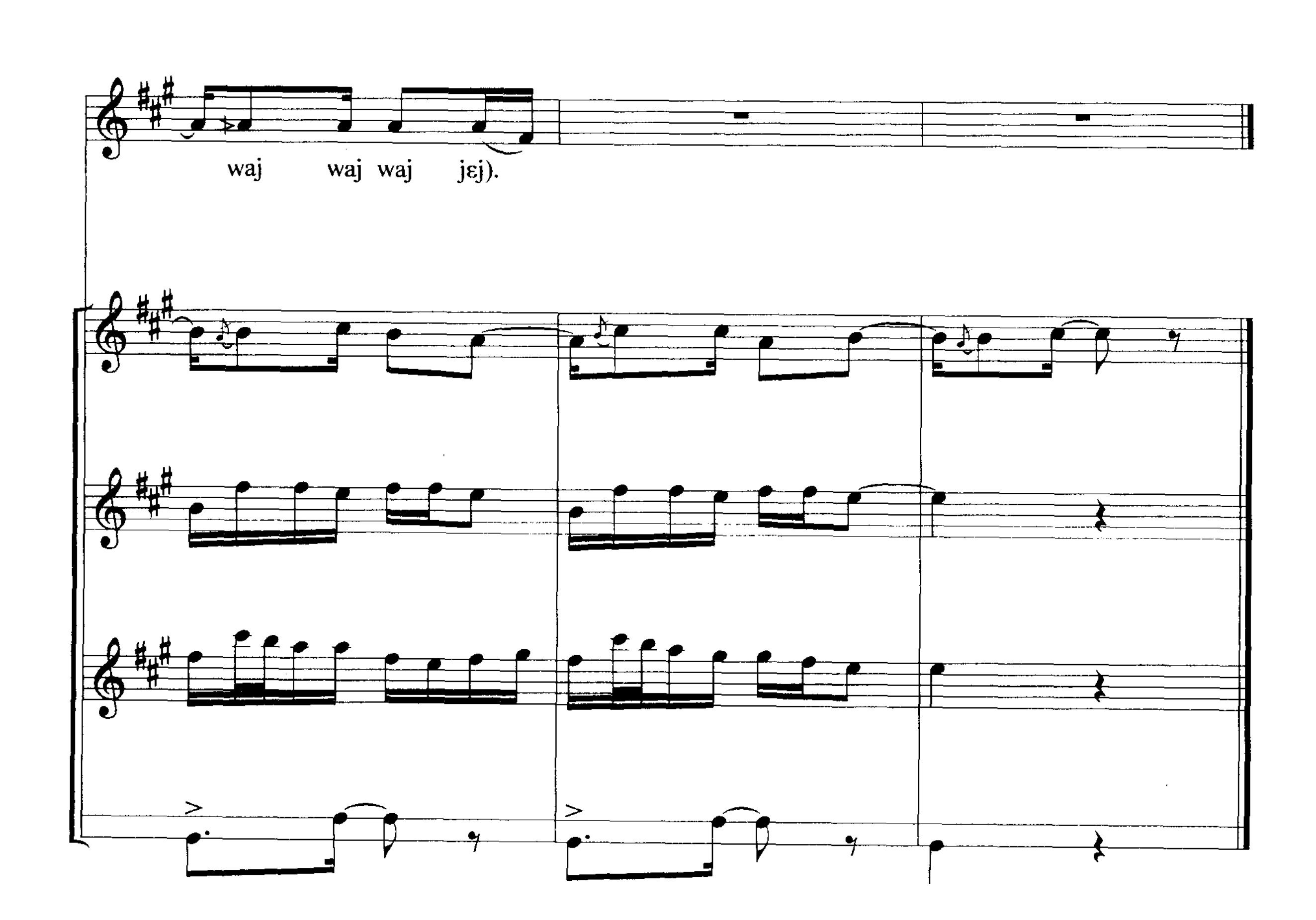

(waj) mɛj dɛm ni jol lu ruŋ ʁɑ ja qaj.
(waj dʒe ni ma) dɛr diŋ dɛ (a)


bi ga nɛ jar bo lup,
(waj dʒe ni ma) mɛj dɛm -
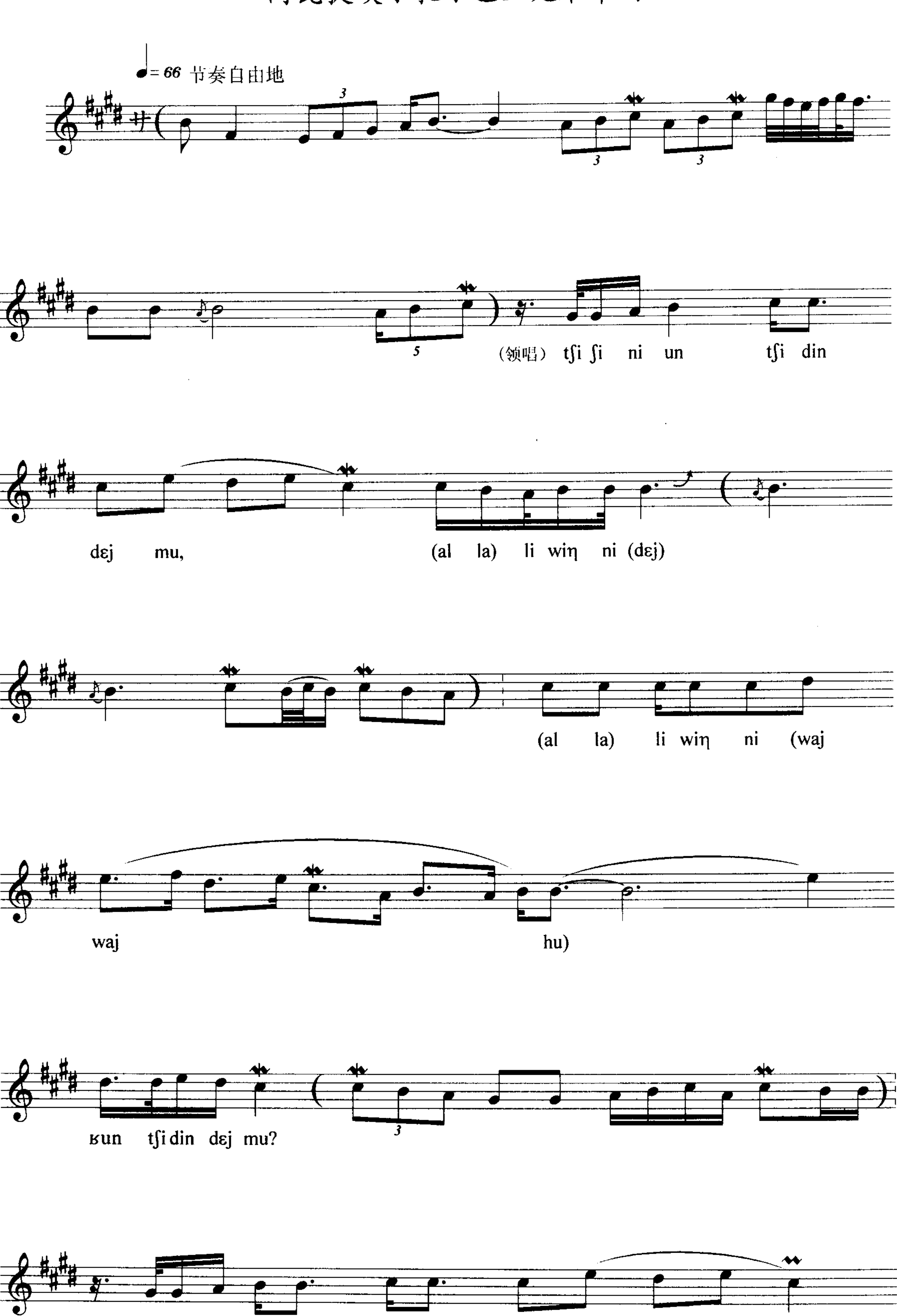

ni qol lu ruŋ ʁɑ ja qaj.
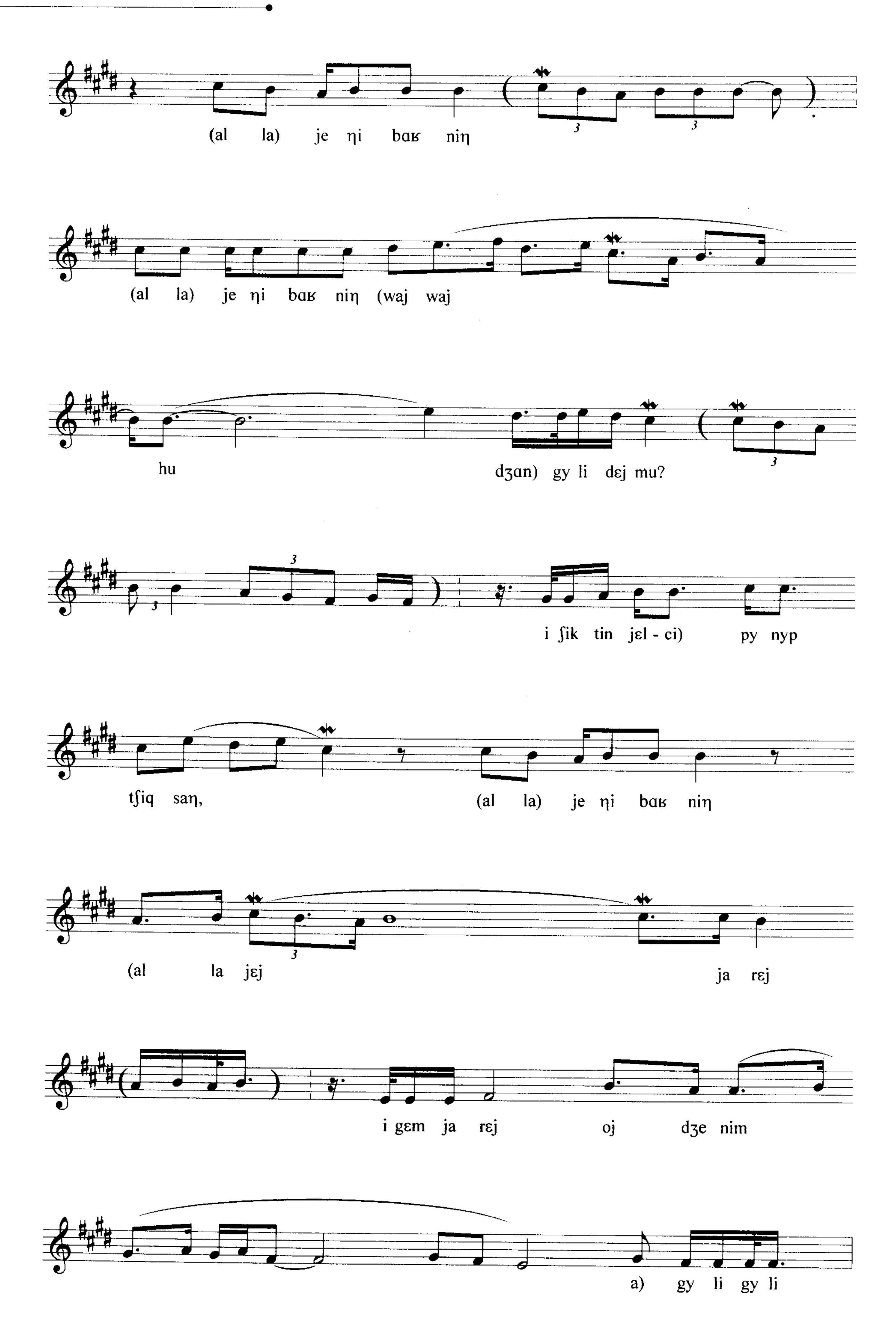

(waj dʒe ni ma) mɛj dɛm ni
qol lu ruŋ ʁɑ ja qaj

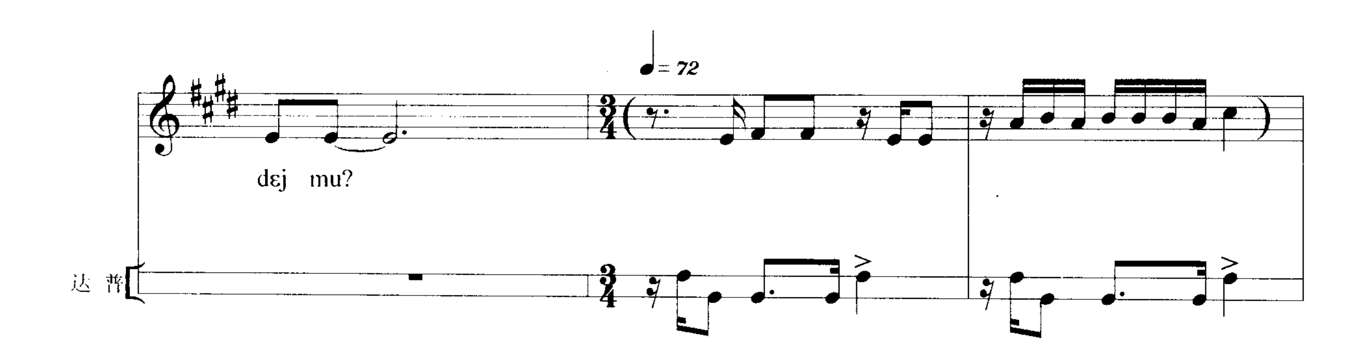

(waj waj waj waj

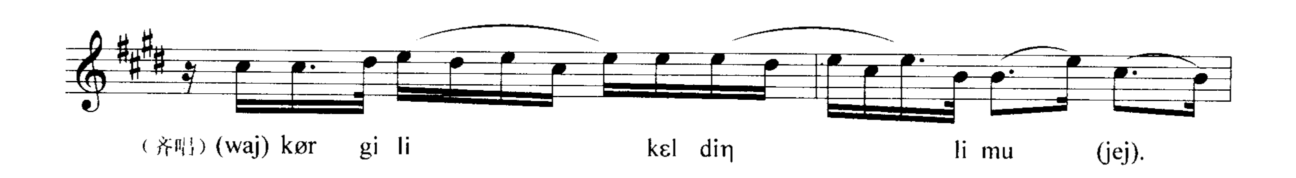

waj waj waj jɛj).

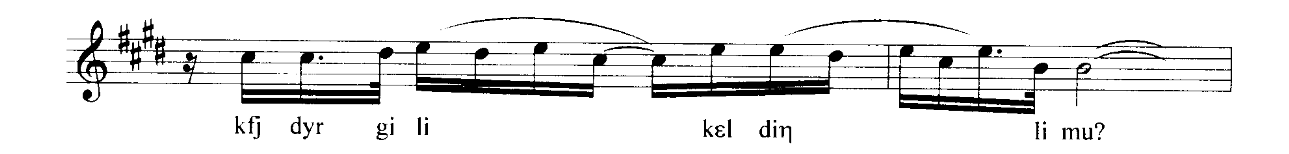
阿瓦提埃尔扎尔巴亚宛木卡姆
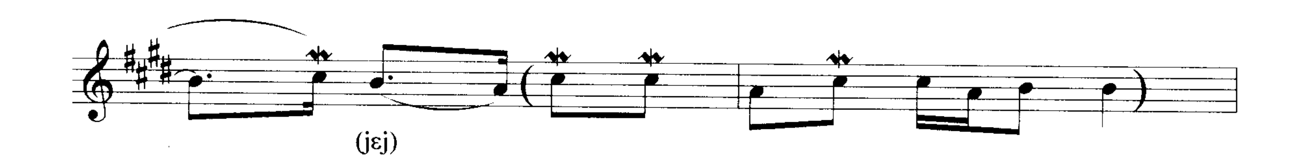


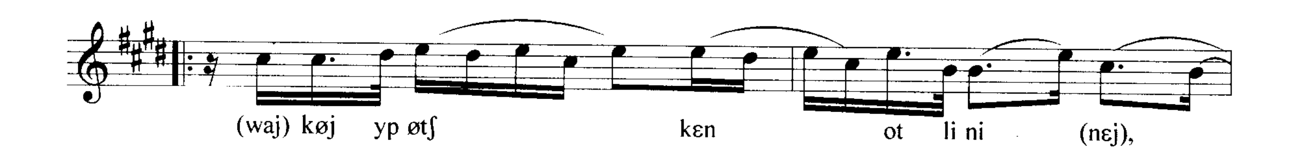

(al la) je ɳi baʁ niɳ
(al la) je ɳi baʁ niɳ (waj waj
hu
dʒan) gy li dɛj mu?
i ʃik tin jɛl - ci) py nyp
tʃiq saɳ,
(al la) je ɳi baʁ niɳ
(al la jɛj
ja rɛj
i gɛm ja rɛj oj dʒe nim
a) gy li gy li

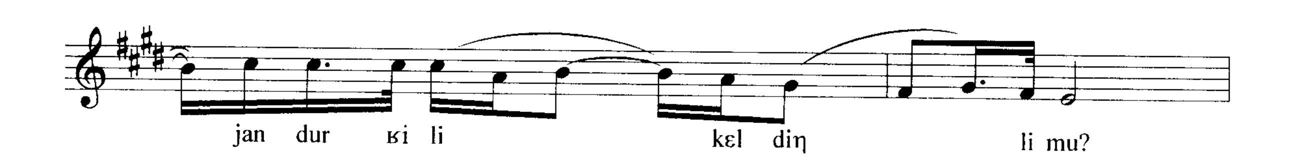

♩= 72
dεj mu?
达 普
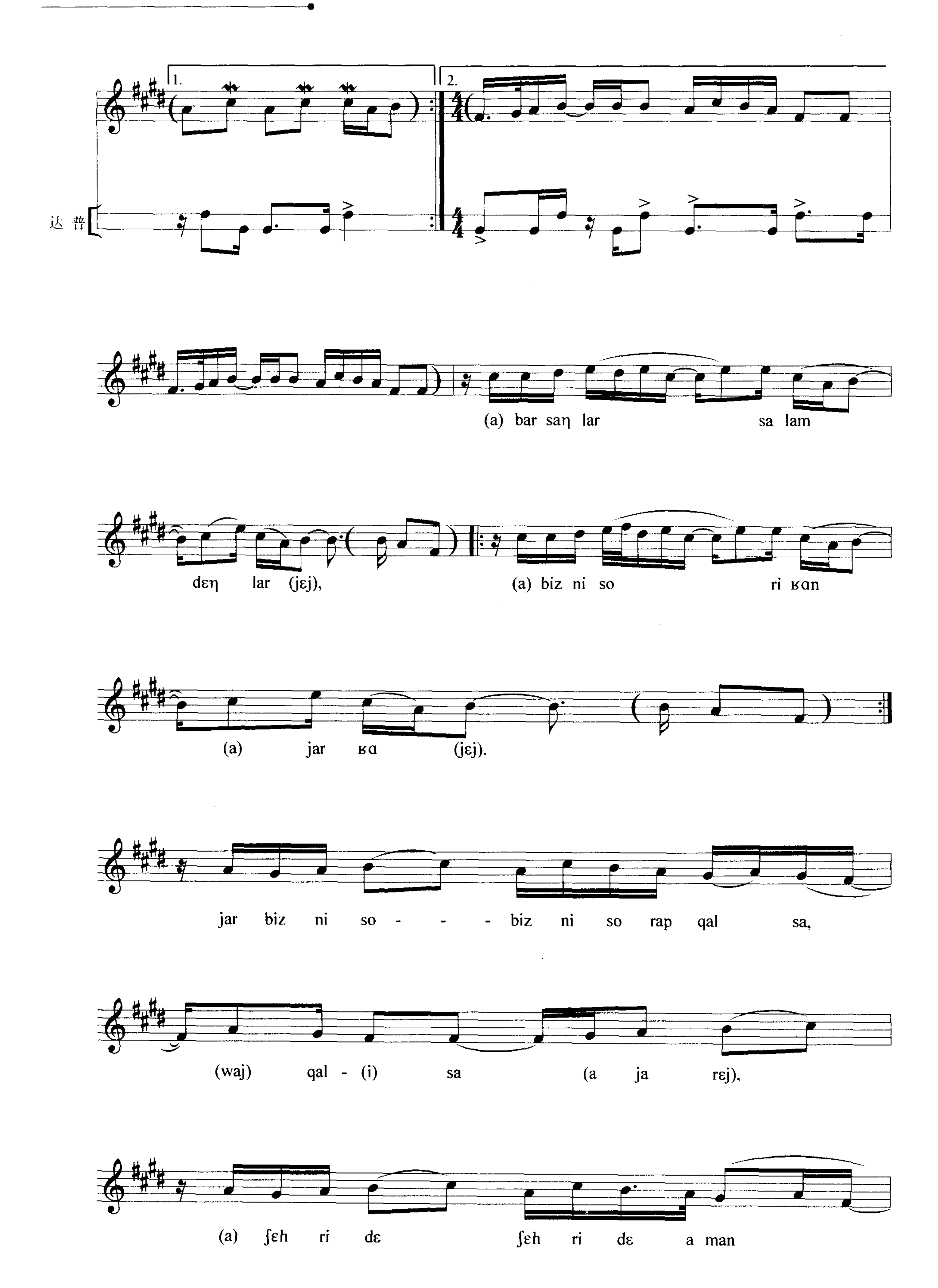

(齐唱) (waj) kør gi li kεl diŋ li mu (jej).
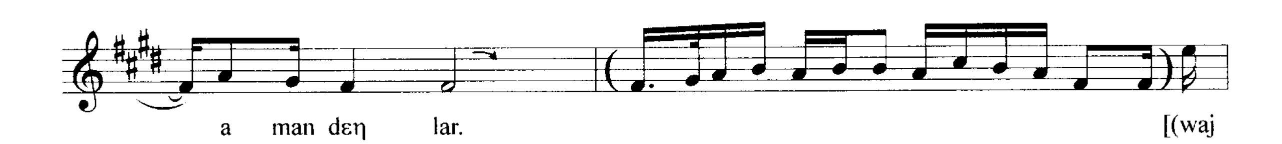

kfj dyr gi li kεl diŋ li mu?

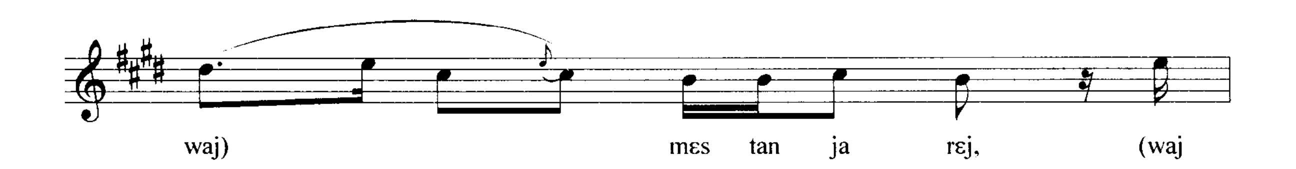

(jεj)

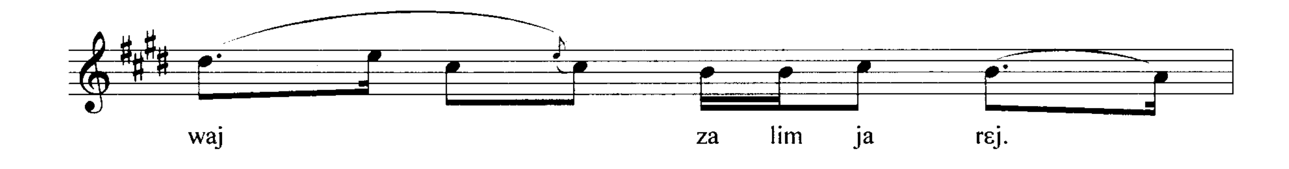

(waj) køj yp øtʃ kεn ot li ni (nεj),

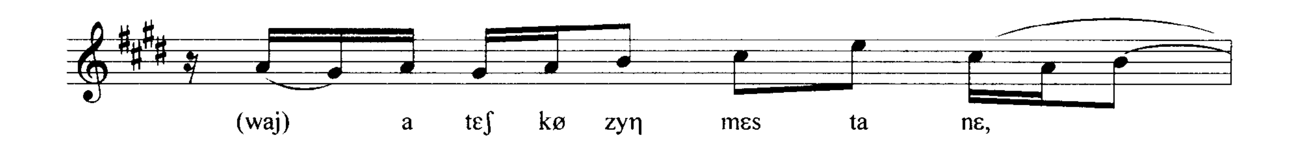

jan dur ʁi li kεl diŋ li mu?

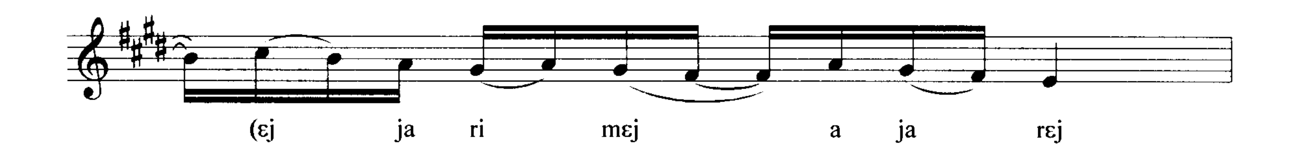

1.
2.
达 普
(a) bar saŋ lar sa lam
dɛŋ lar (jɛj),
(a) biz ni so ri ʁan
(a) jar ʁa (jɛj).
jar biz ni so - - - biz ni so rap qal sa,
(waj) qal - (i) sa (a ja rɛj),
(a) ʃɛh ri dɛ ʃɛh ri dɛ a man

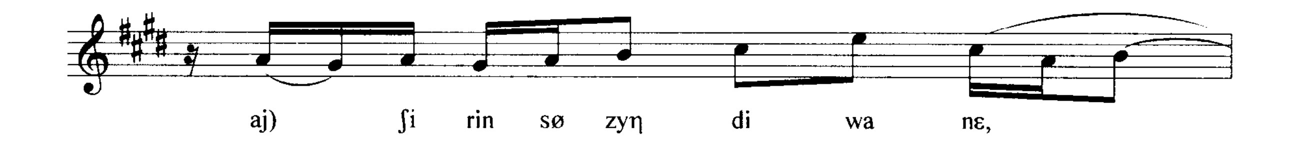

a man dɛŋ lar.
[(waj

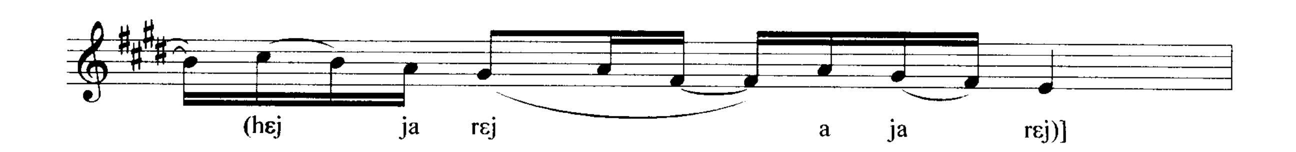

waj)
mɛs tan ja rɛj,
(waj
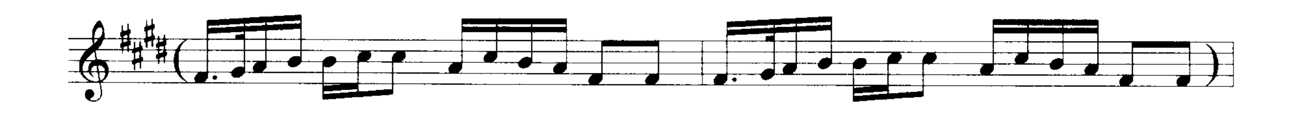

waj
za lim ja rɛj.

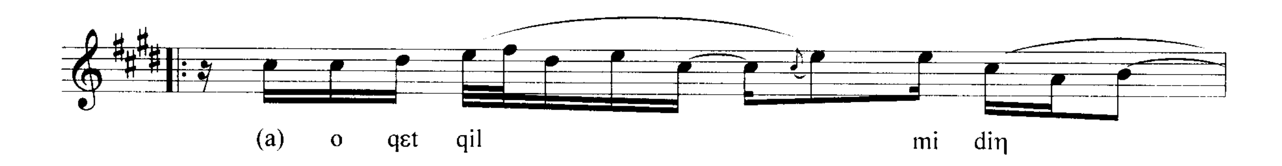

(waj) a tɛʃ kø zyŋ mɛs ta nɛ,

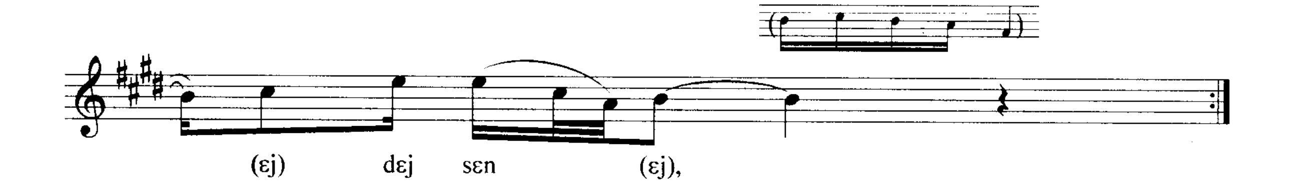

(ɛj ja ri mɛj a ja rɛj


aj) ʃi rin sø zyŋ di wa nɛ,

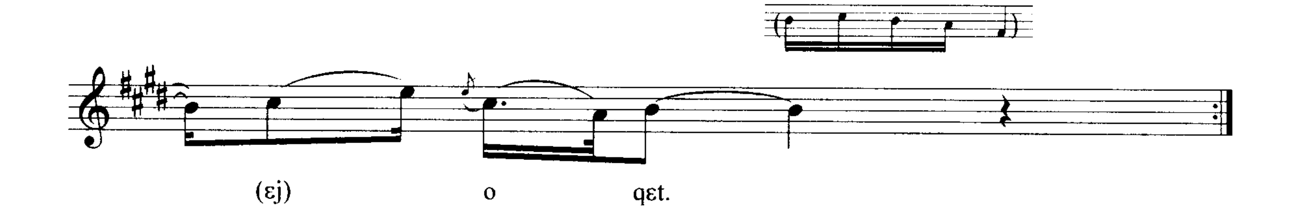

(hɛj ja rɛj a ja rɛj)]

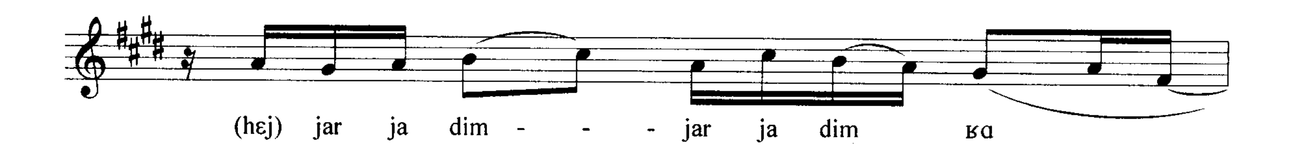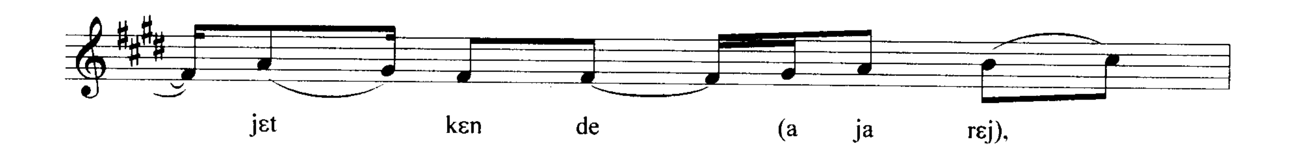



(a) o qɛt qil mi diŋ

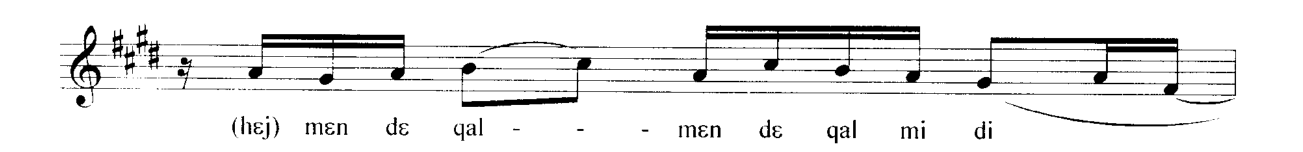

(ɛj) dɛj sɛn (ɛj),
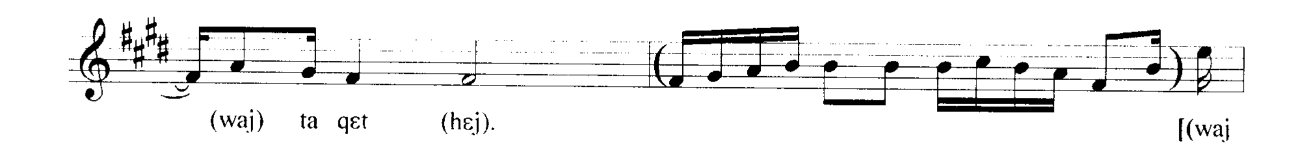

(waj) qan daq qi li mɛn o qɛt,

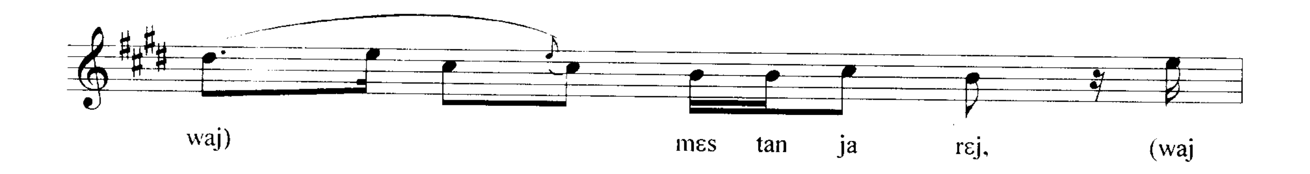

(ɛj) o qɛt.

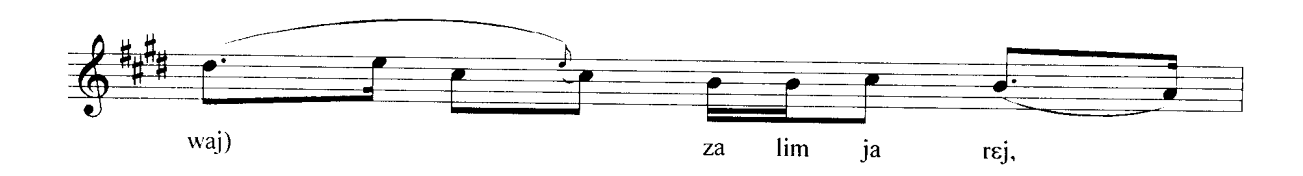

(hɛj) jar ja dim - - - jar ja dim ʁɑ
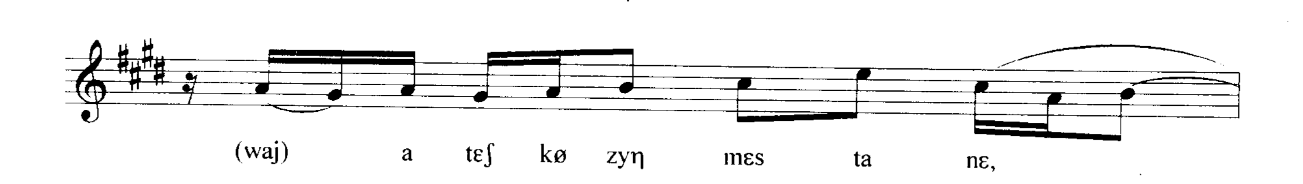

jɛt kɛn de (a ja rɛj),

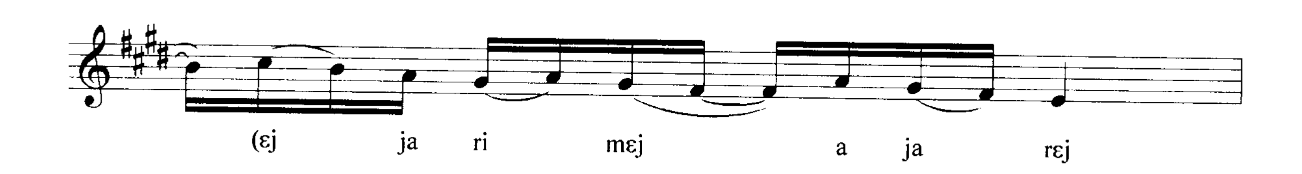

(hɛj) mɛn dɛ qal - - - mɛn dɛ qal mi di

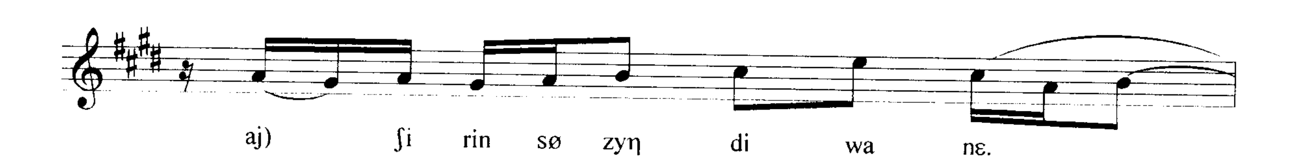

(waj) ta qɛt (hɛj). [(waj

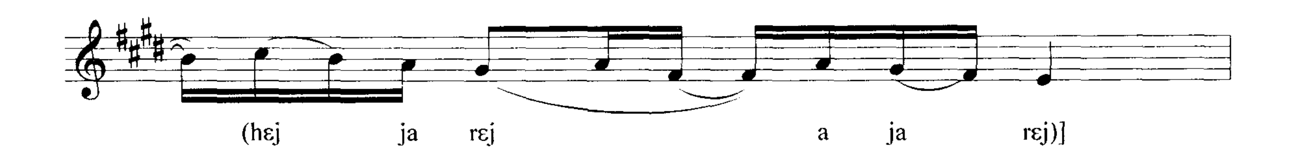

waj) mɛs tan ja rɛj, (waj
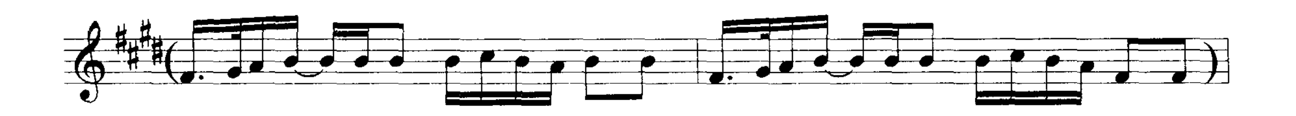

waj) za lim ja rɛj,
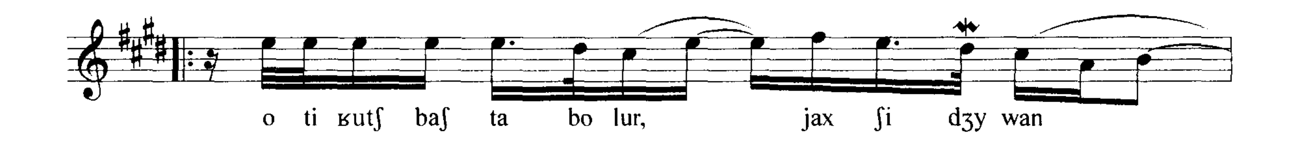

(waj) a tɛʃ kø zyŋ mɛs ta nɛ,

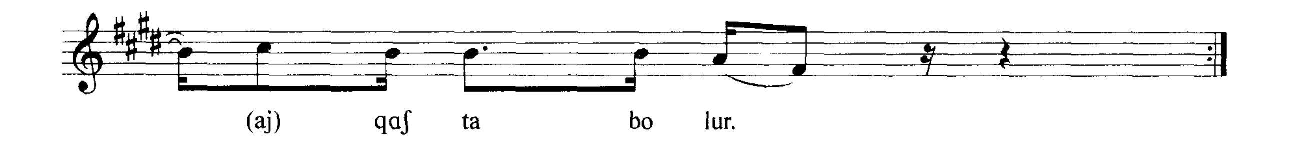

(ɛj ja ri mɛj a ja rɛj
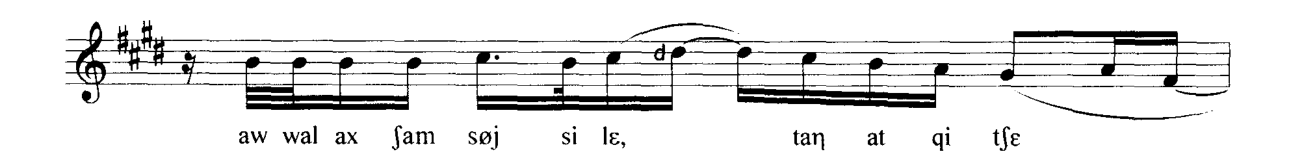

aj) ʃi rin sø zyŋ di wa nɛ.

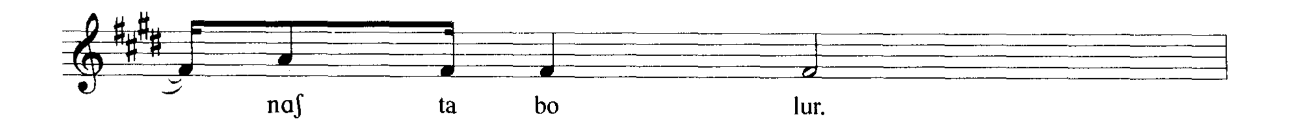

(hɛj ja rɛj a ja rɛj)]
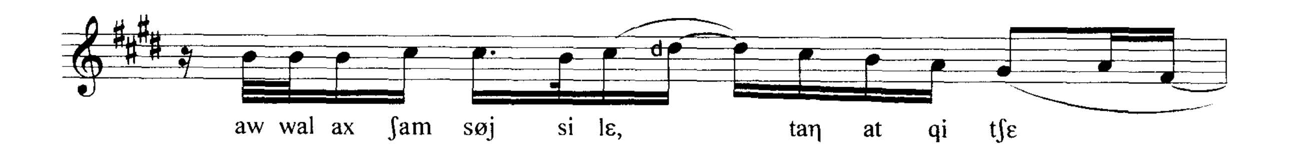



o ti ʁutʃ baʃ ta bo lur, jax ʃi dʒy wan


(aj) qɑʃ ta bo lur.


aw wal ax ʃam søj si lɛ, taŋ at qi tʃɛ


nɑʃ ta bo lur.


aw wal ax ʃam søj si lɛ, taŋ at qi tʃɛ

naʃ ta bo lur. [(waj

waj) mɛs tan ja rɛj, (waj

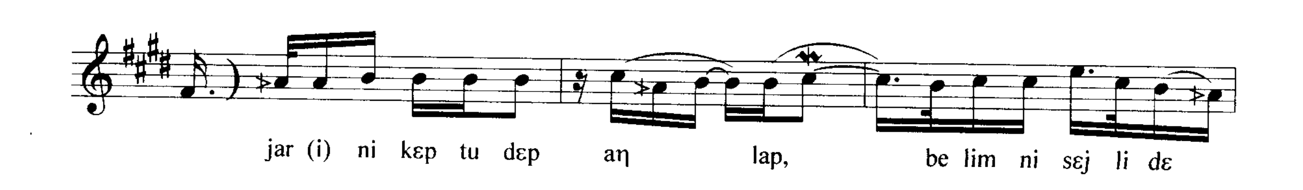
waj) za lim ja rɛj (jɛj),
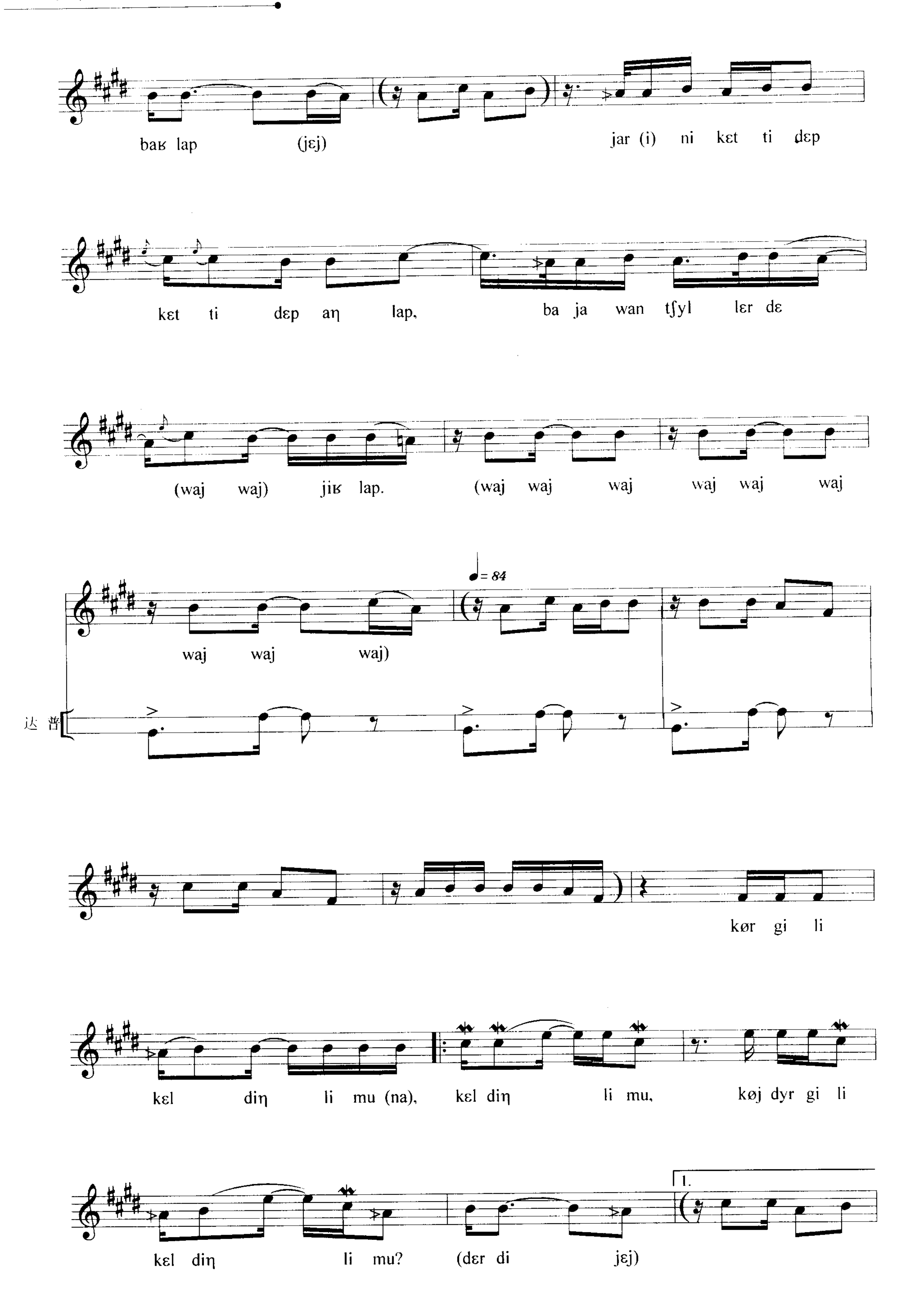
.(hɛj hɛj hɛj) dɛr diŋ ja man.
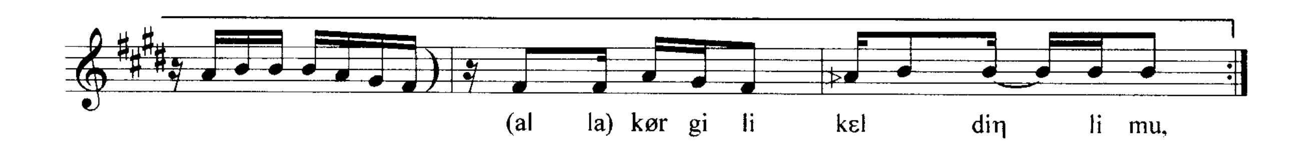
(hej hɛj waj waj waj
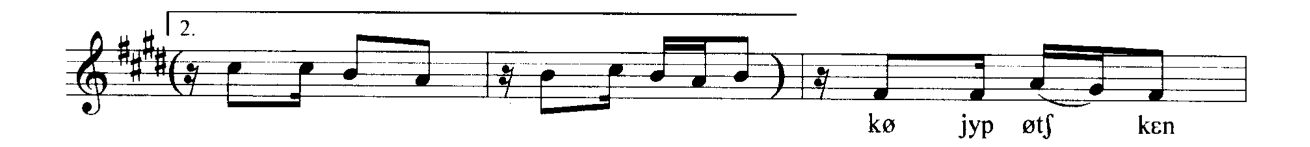
达普

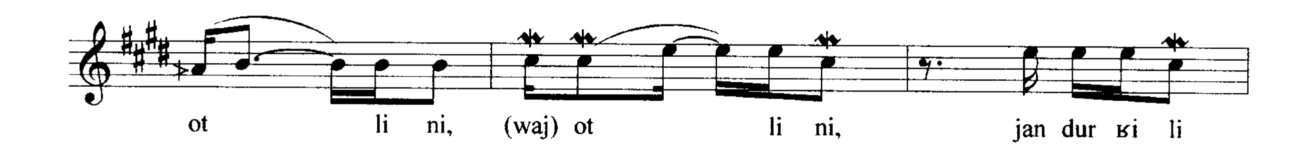
waj waj waj)]
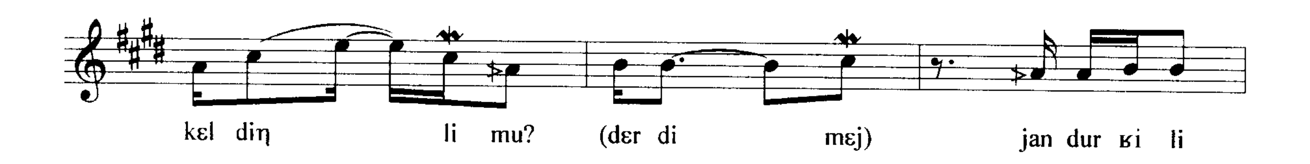


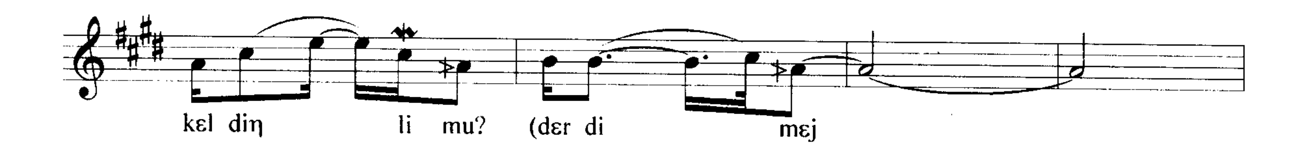

baʁ lap (jɛj)
jar (i) ni kɛt ti dɛp
kɛt ti dɛp aŋ lap, ba ja wan tʃyl lɛr dɛ
(waj waj) jiʁ lap. (waj waj waj waj waj waj
waj waj waj)
♩= 84
达 普
kør gi li
kɛl diŋ li mu (na), kɛl diŋ li mu, køj dyr gi li
kɛl diŋ li mu? (dɛr di jɛj)
1.

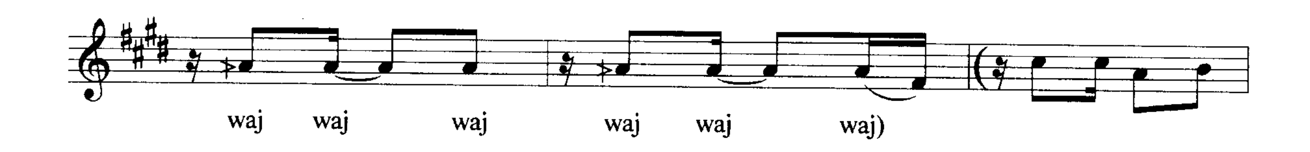

(al la) kør gi li kɛl diŋ li mu,
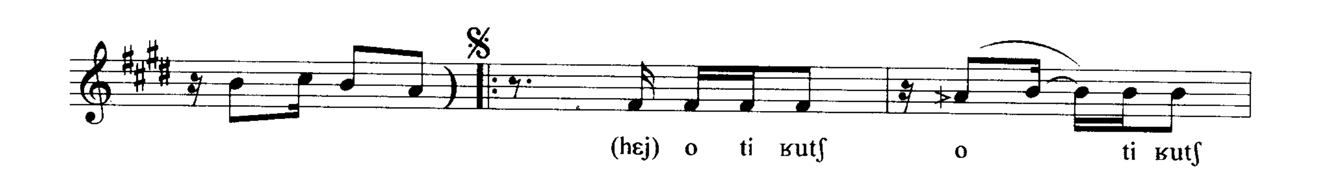

2.
kø jyp øtʃ kɛn

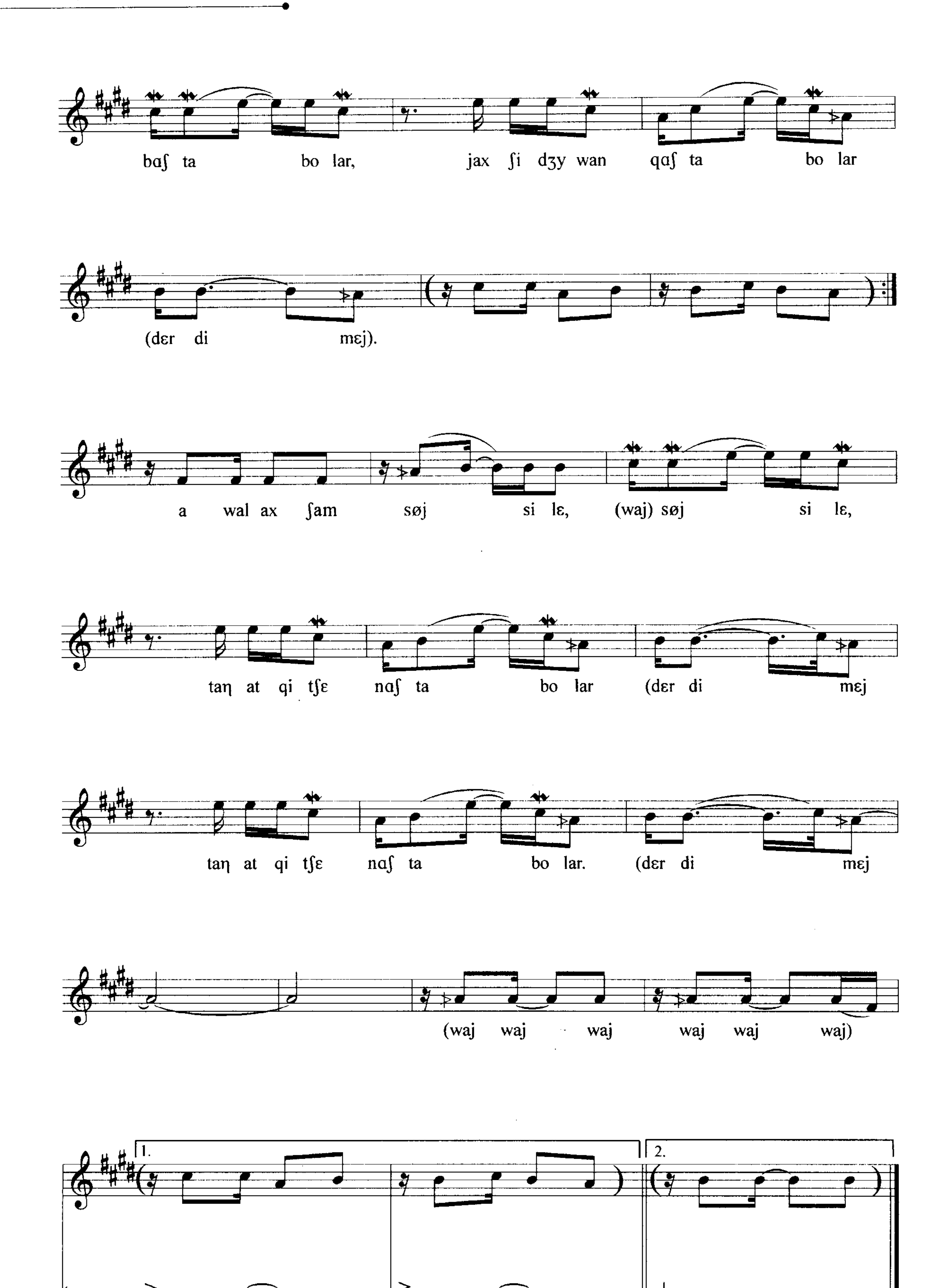

ot li ni, (waj) ot li ni, jan dur ʁi li


kɛl diŋ li mu? (dɛr di mɛj) jan dur ʁi li
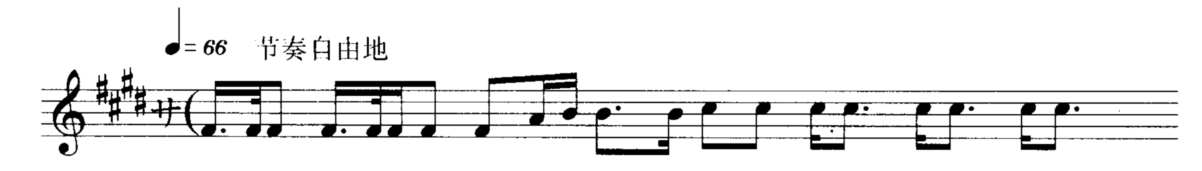

kɛl diŋ li mu? (dɛr di mɛj
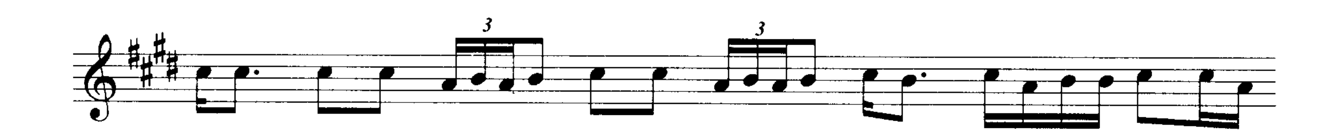

waj waj waj waj waj waj)

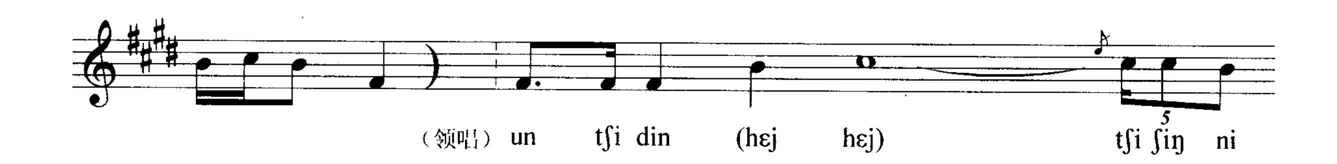

(hɛj) o ti ʁutʃ o ti ʁutʃ
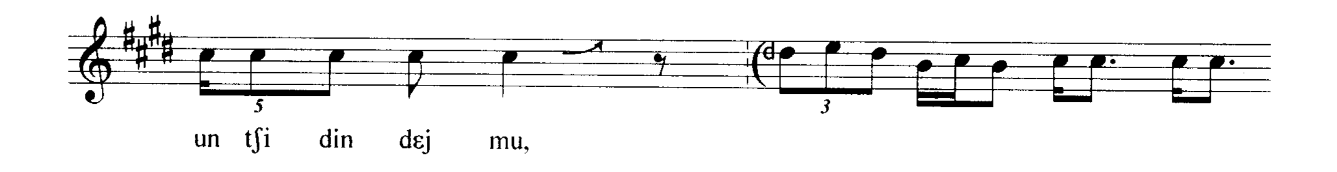

baʃ ta bo lar, jax ʃi dʒy wan qaʃ ta bo lar
(dɛr di mɛj).
a wal ax ʃam søj si lɛ, (waj) søj si lɛ,
taŋ at qi tʃɛ naʃ ta bo lar (dɛr di mɛj
taŋ at qi tʃɛ naʃ ta bo lar. (dɛr di mɛj
(waj waj waj waj waj waj)
1.
2.
达 普
D.S.

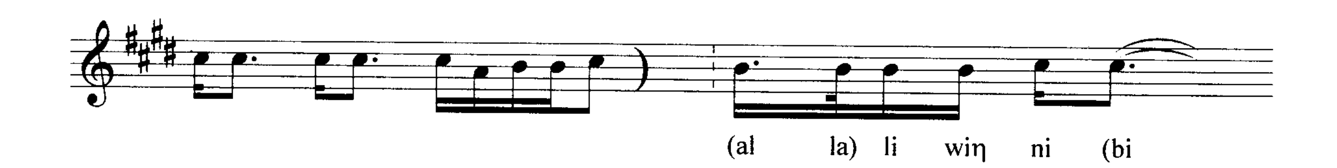
阿瓦提朱拉木卡姆

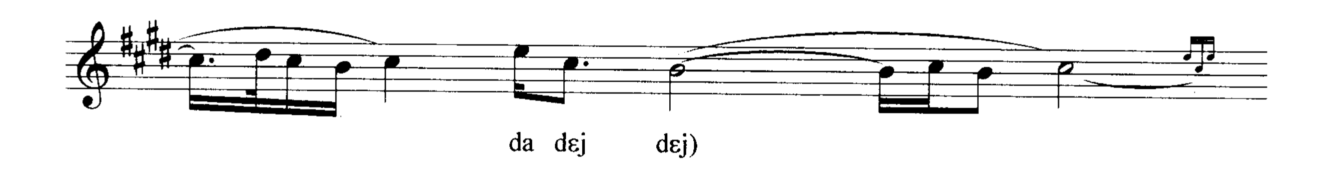

♩= 66 节奏自由地
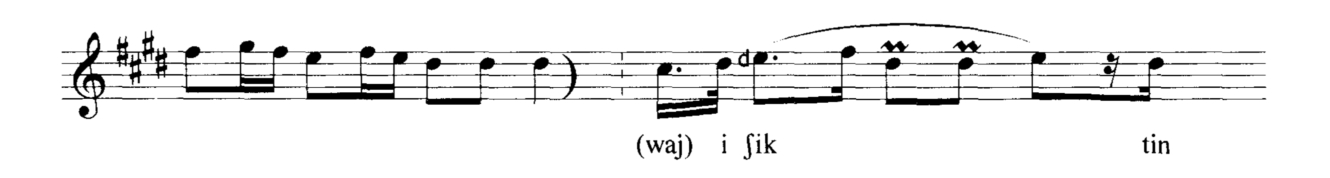



（领唱） un tʃi din (hɛj hɛj) tʃi ʃiŋ ni
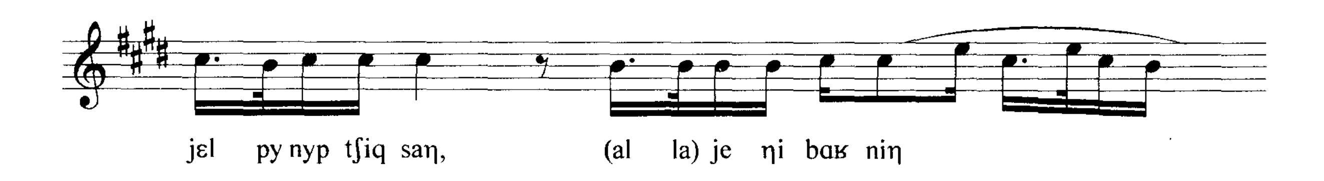

un tʃi din dɛj mu,

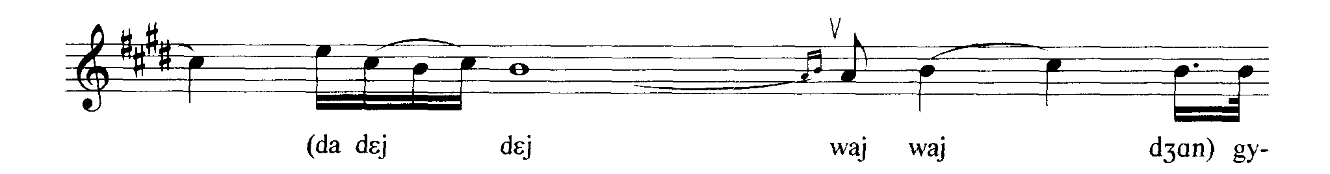

(al la) li wiŋ ni (bi
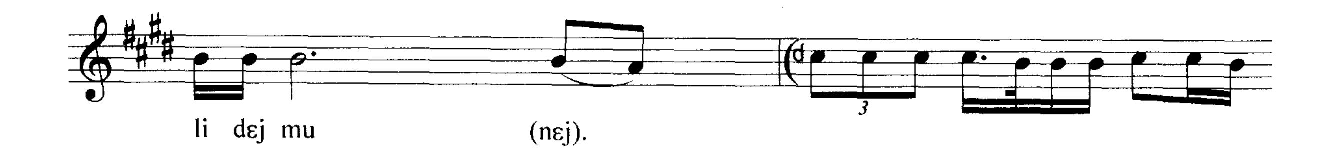

da dɛj dɛj)


ʁun tʃi din dɛj mu?

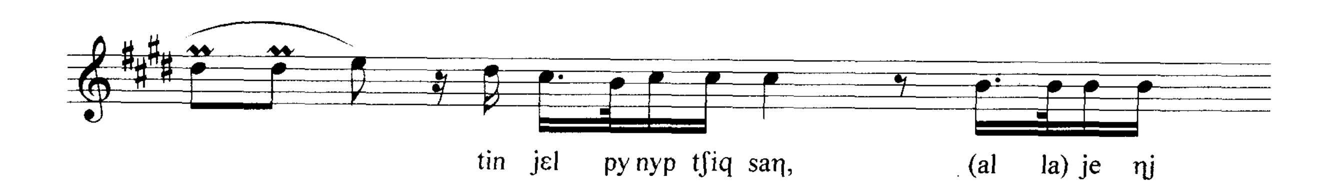

(waj) i ʃik
tin

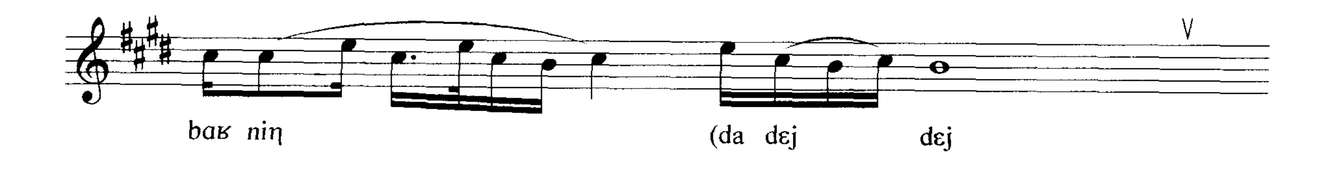

jɛl py nyp tʃiq saŋ, (al la) je ŋi baʁ niŋ
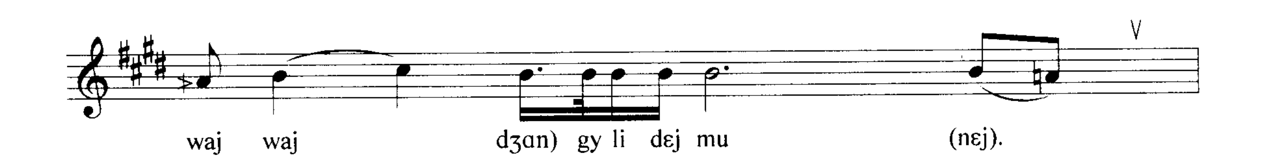

(da dɛj dɛj waj waj dʒɑn) gy-

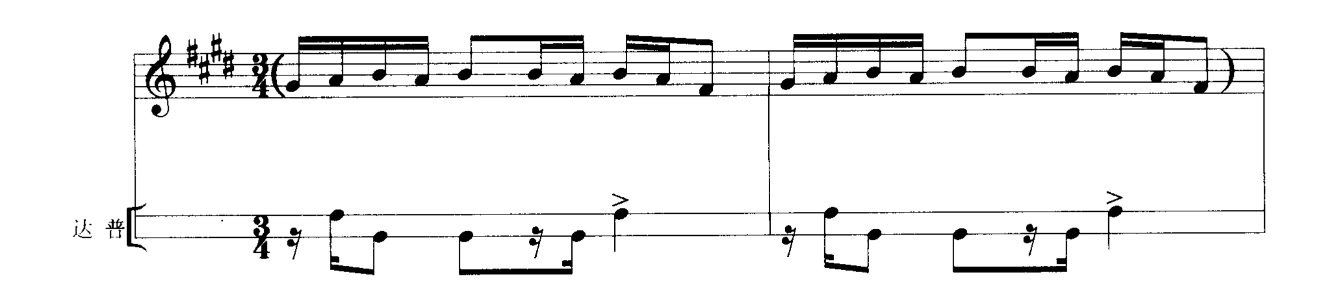

li dɛj mu (nɛj).

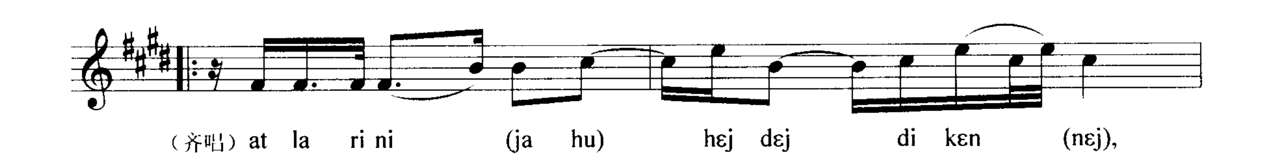

(waj) i ʃik

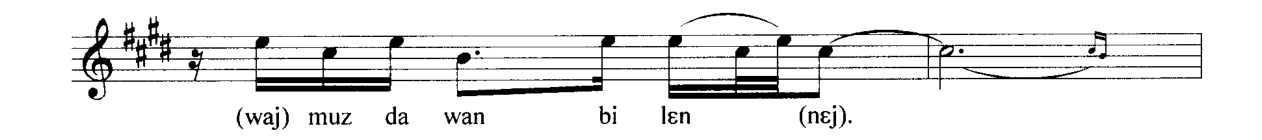

tin jɛl py nyp tʃiq saŋ, (al la) je ŋj

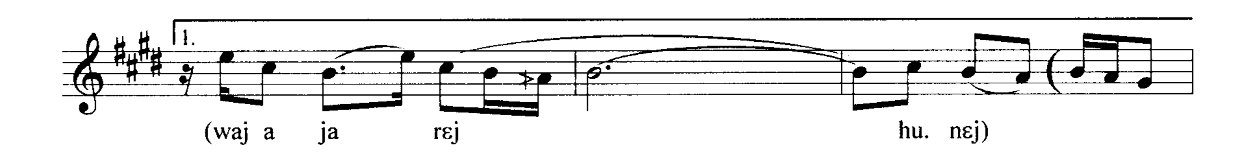

baʁ niŋ (da dɛj dɛj
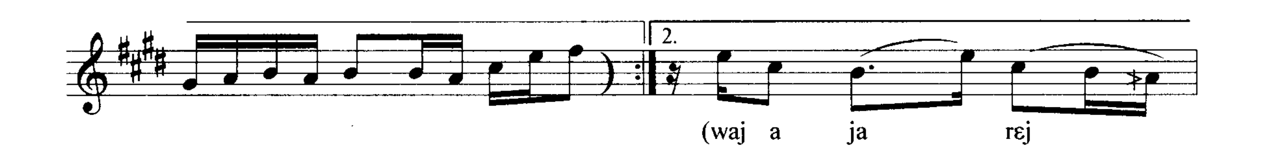

waj waj dʒɑn) gy li dεj mu (nεj).

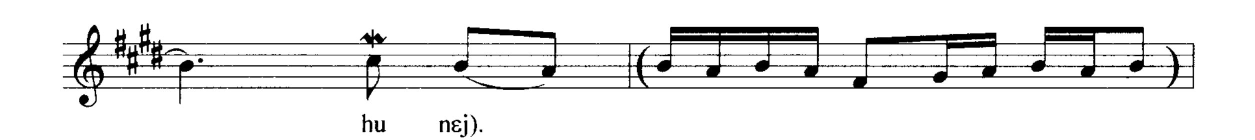

达 普
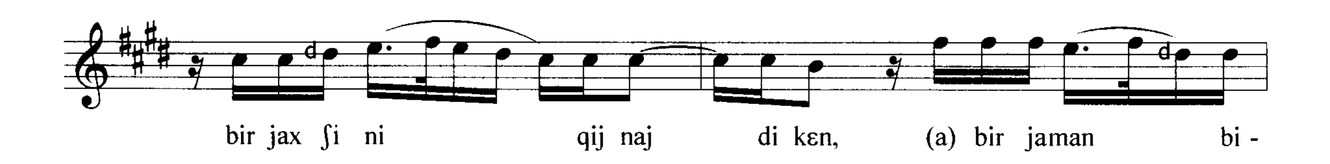

（齐唱）at la ri ni (ja hu) hεj dεj di kεn (nεj),

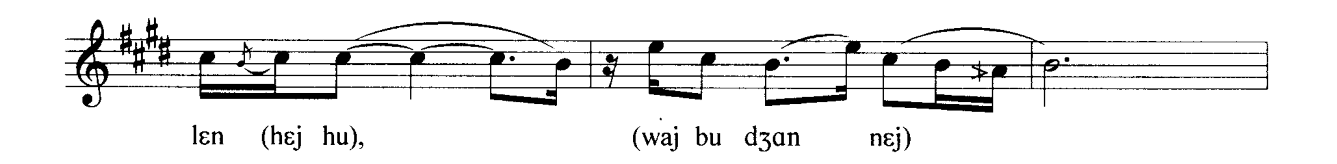

(waj) muz da wan bi lεn (nεj).

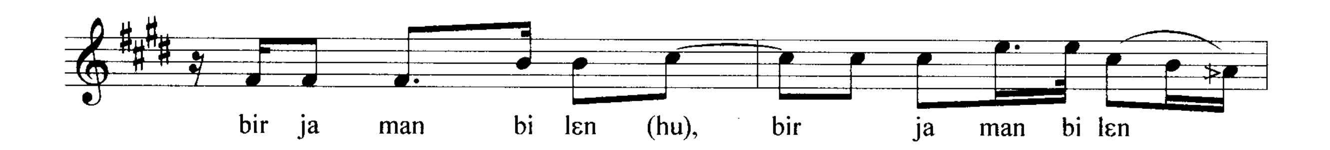

(waj a ja rεj hu. nεj)
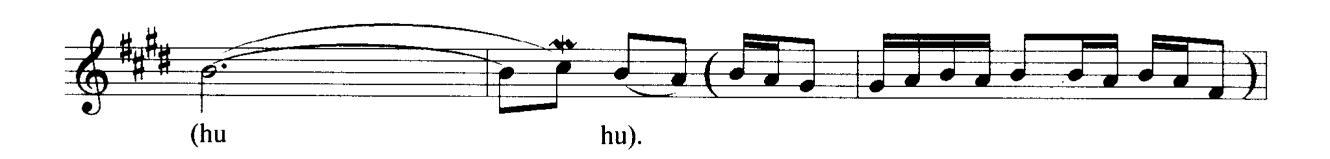

(waj a ja rεj

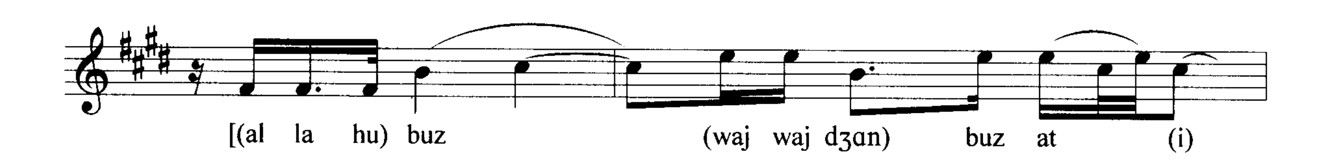

hu nεj).

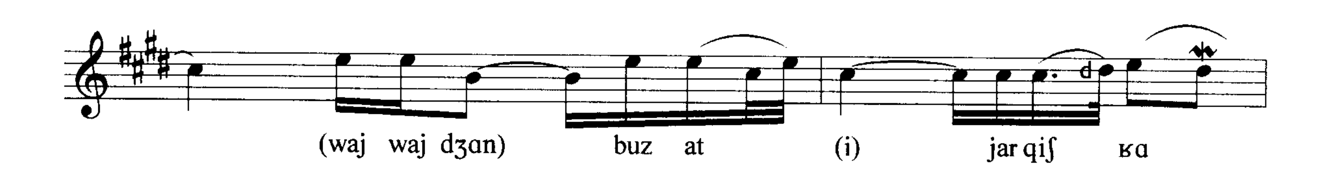

bir jax ʃi ni qij naj di kɛn, (a) bir jaman bi -


lɛn (hɛj hu), (waj bu dʒɑn nɛj)
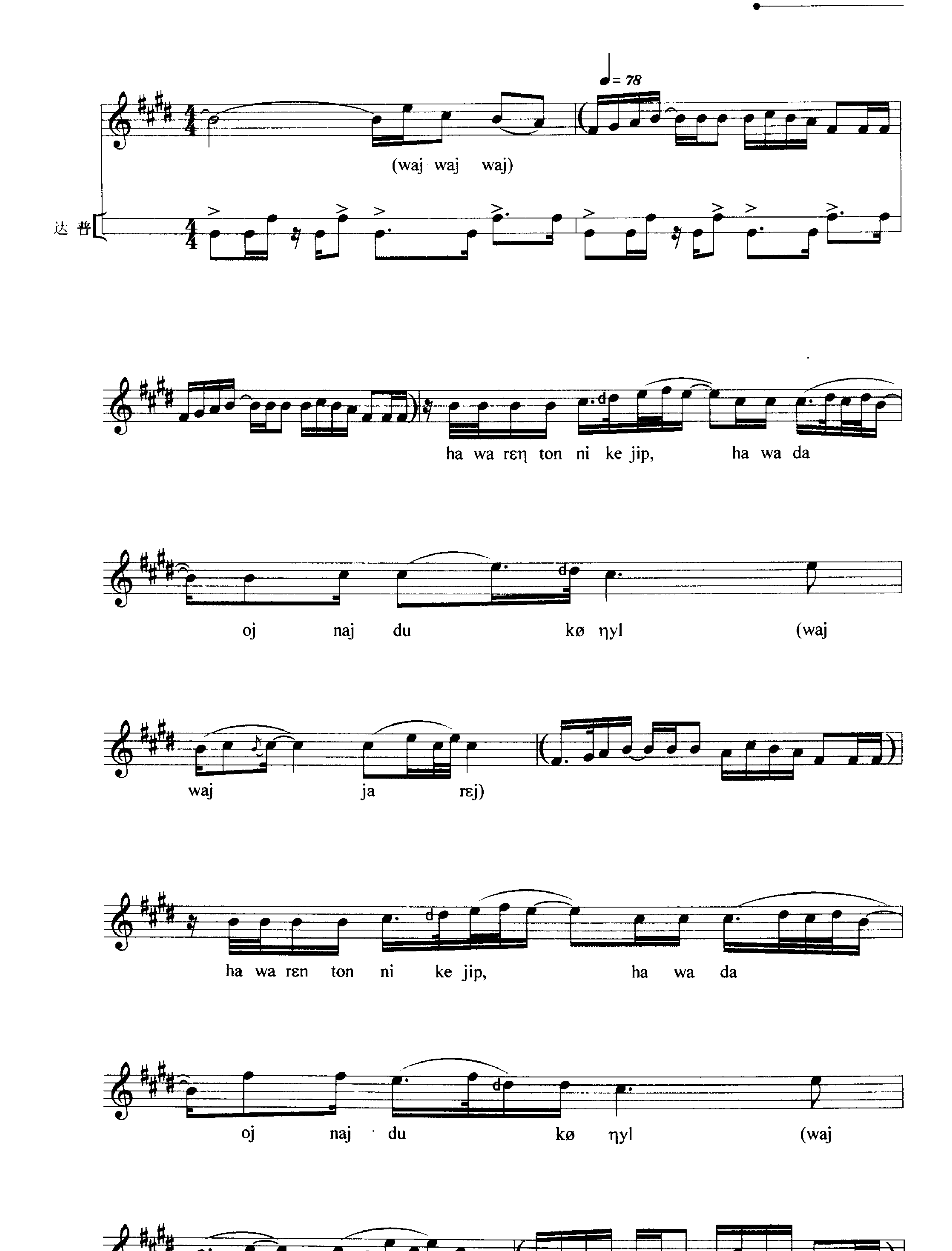

bir ja man bi lɛn (hu), bir ja man bi lɛn
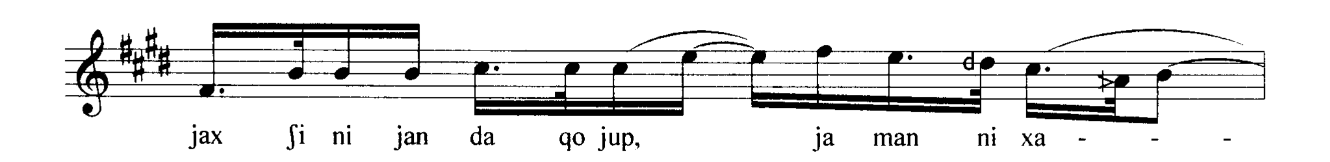

(hu hu).

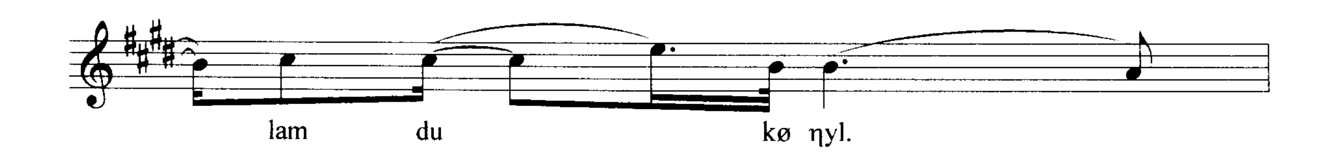

[(al la hu) buz (waj waj dʒɑn) buz at (i)

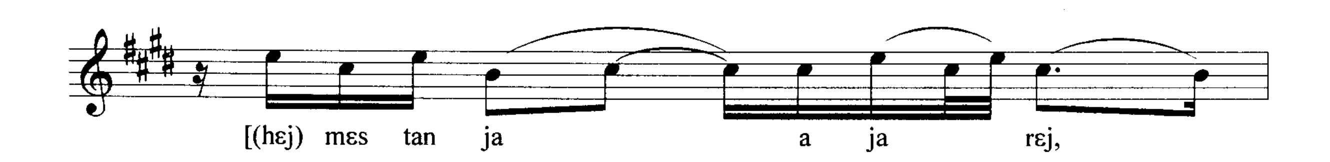

(waj waj dʒɑn) buz at (i) jar qiʃ ʁɑ

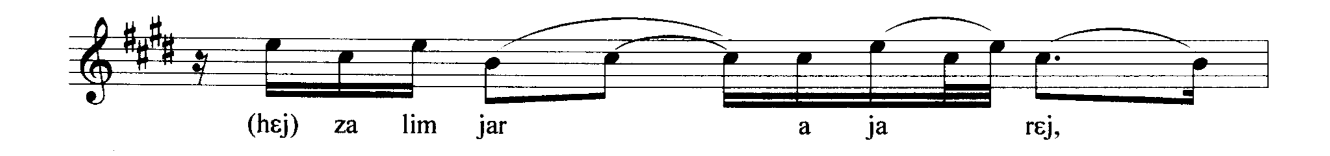

jar qiʃ (i) ʁɑ jɛt køz gin buz at.

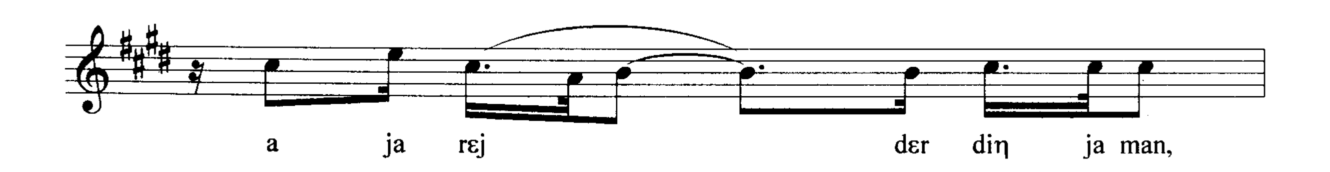

♩= 78
(waj waj waj)
达 普
ha wa rɛŋ ton ni ke jip, ha wa da
oj naj du kø ŋyl (waj
waj ja rɛj)
ha wa rɛn ton ni ke jip, ha wa da
oj naj du kø ŋyl (waj
waj ja (rɛj).

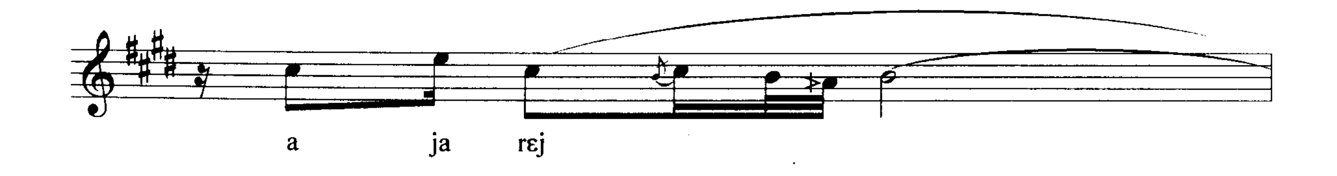

jax ʃi ni jan da qo jup, ja man ni xa - - -
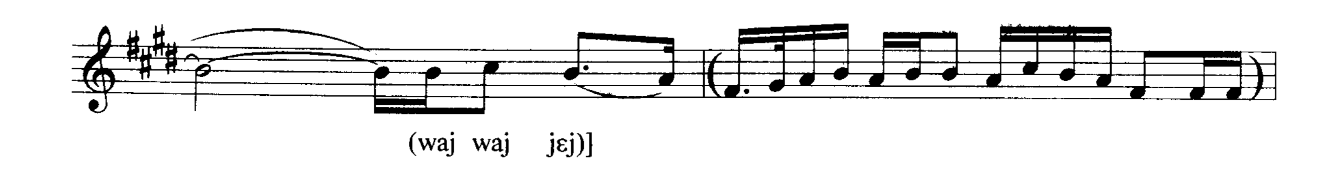

lam du kø ŋyl.

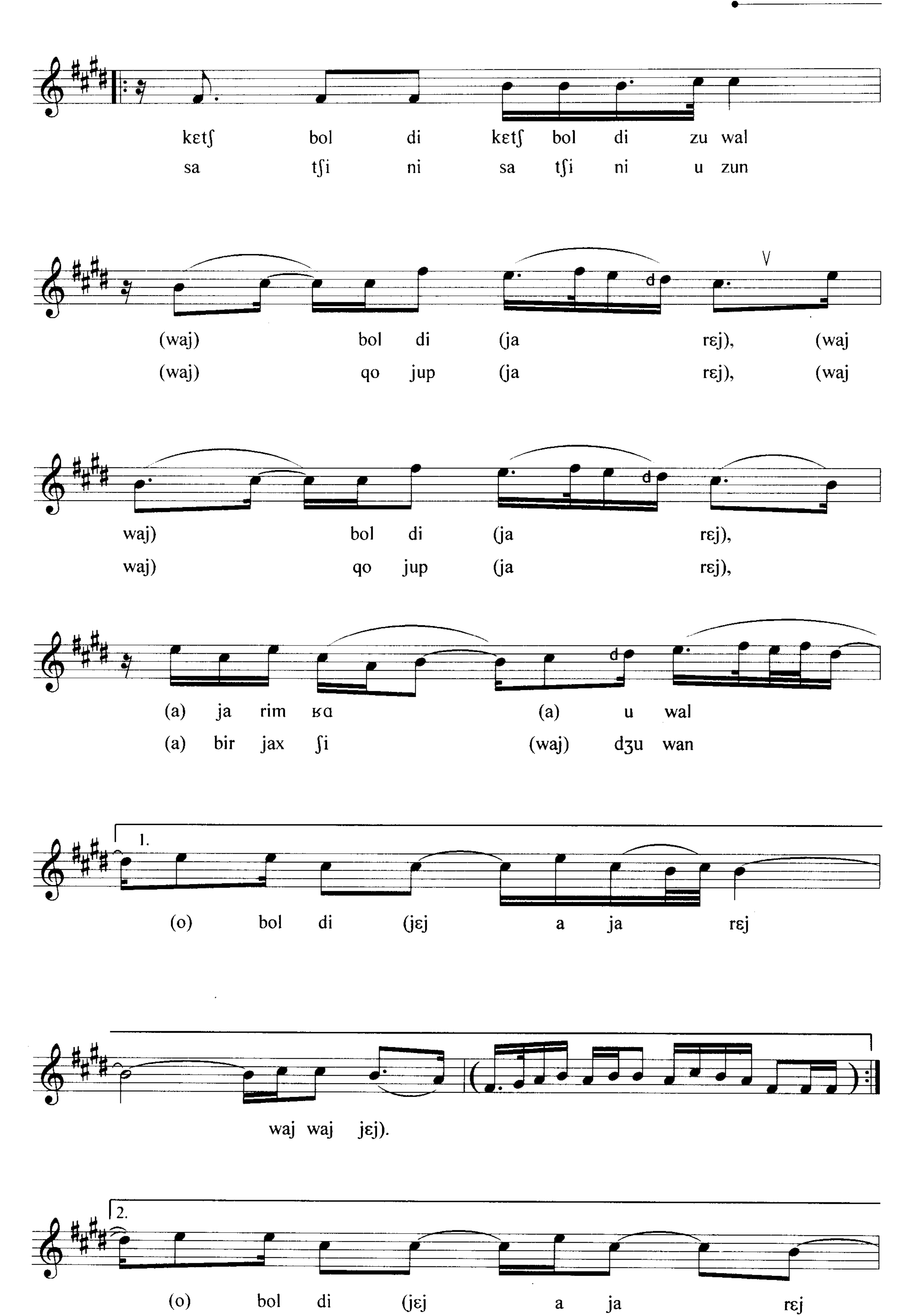

[(hɛj) mɛs tan ja a ja rɛj,
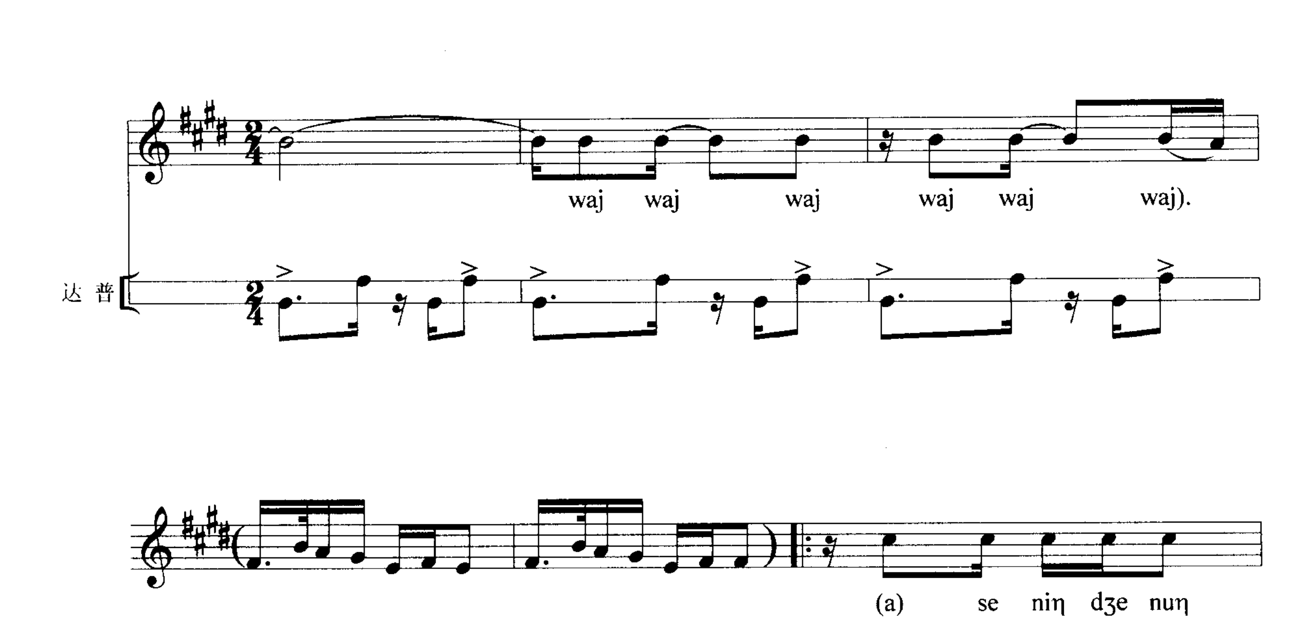

(hɛj) za lim jar a ja rɛj,
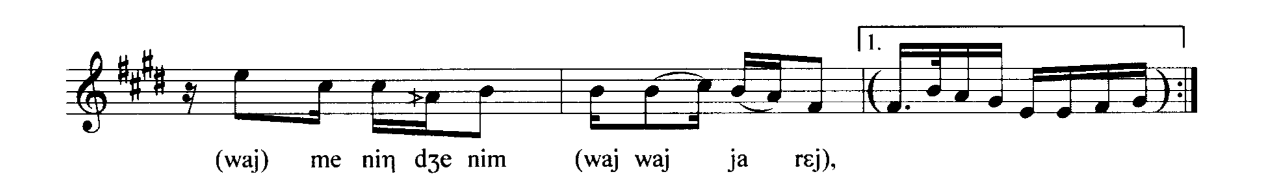

a ja rɛj dɛr diŋ ja man,
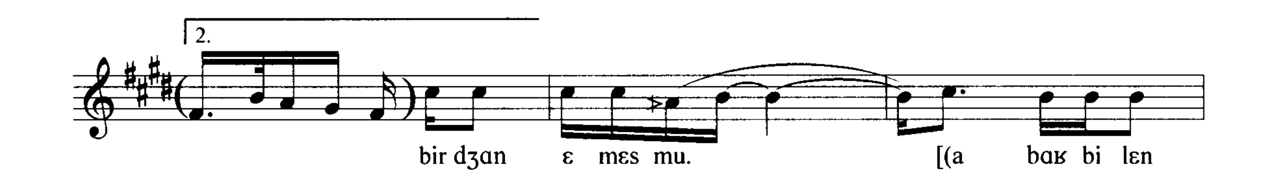

a ja rɛj

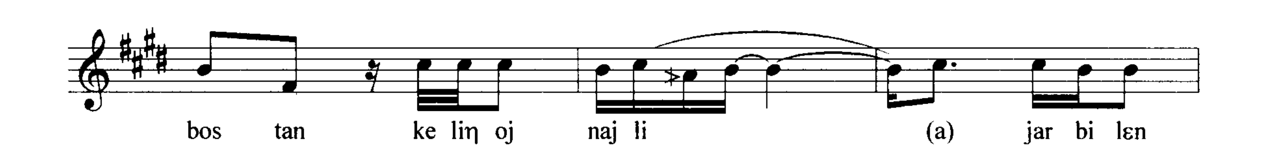

(waj waj jɛj)]


kɛtʃ bol di kɛtʃ bol di zu wal
sa tʃi ni sa tʃi ni u zun
(waj) bol di (ja rɛj), (waj
(waj) qo jup (ja rɛj), (waj
waj) bol di (ja rɛj),
waj) qo jup (ja rɛj),
(a) ja rim ʁɑ (a) u wal
(a) bir jax ʃi (waj) dʒu wan
1.
(o) bol di (jɛj a ja rɛj
waj waj jɛj).
2.
(o) bol di (jɛj a ja rɛj

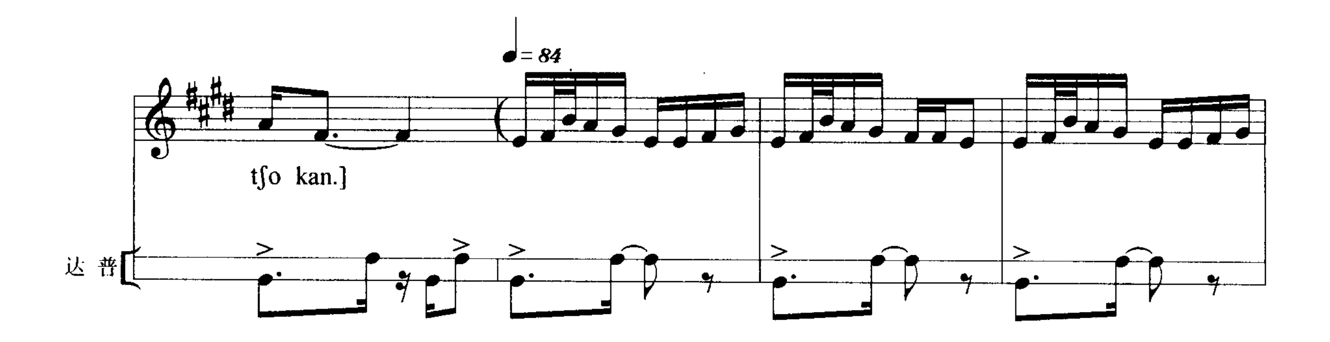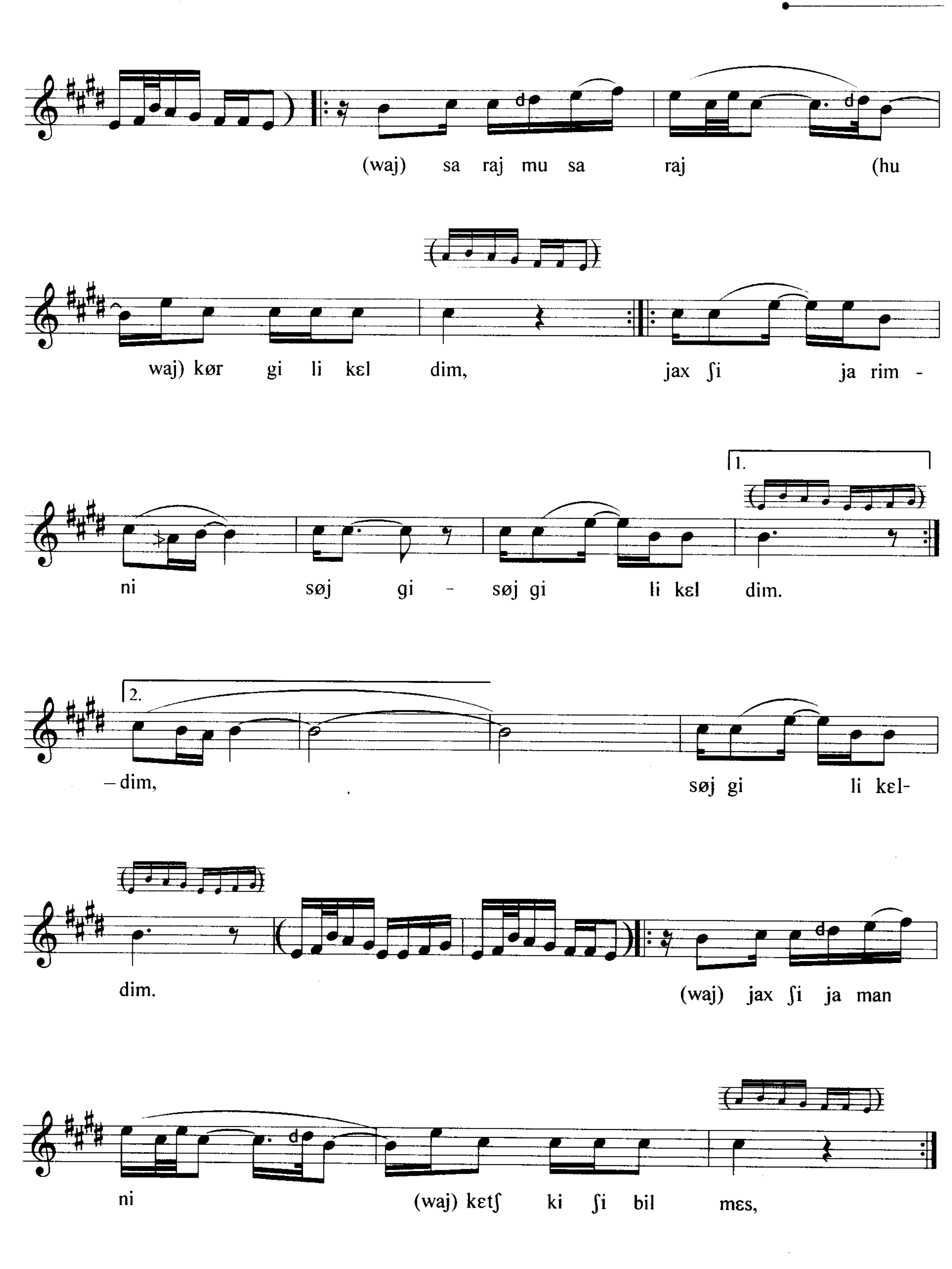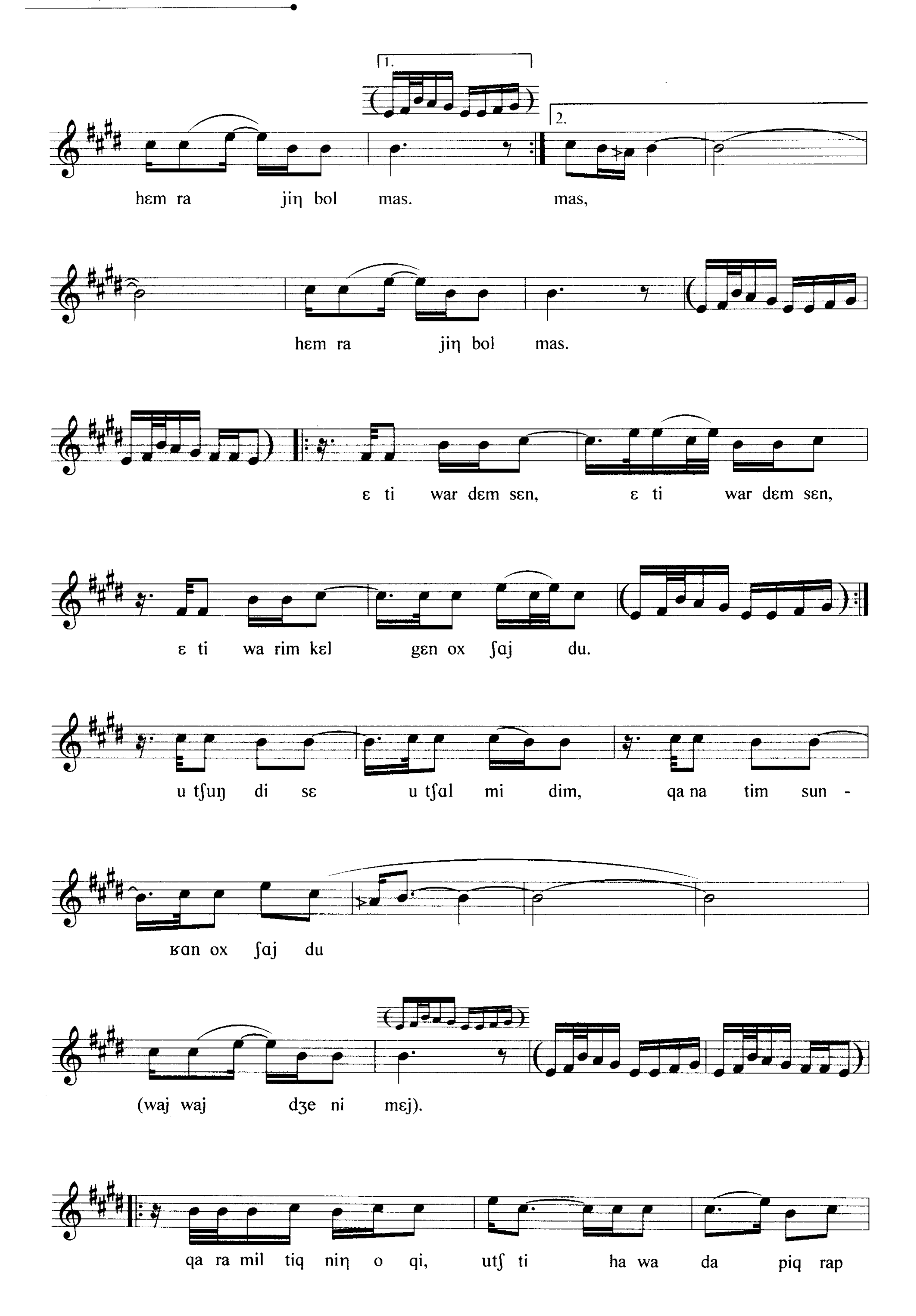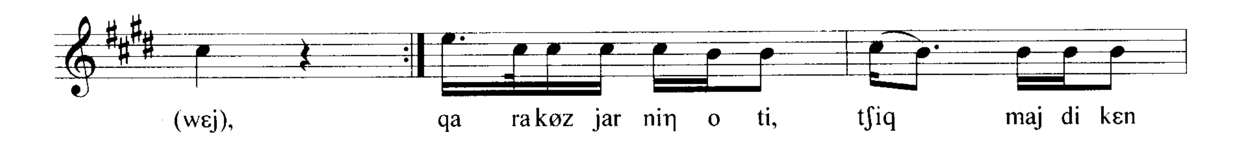








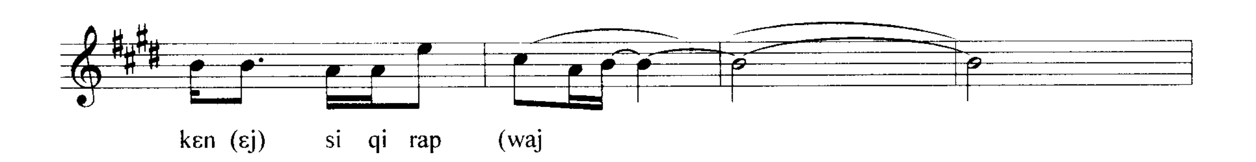
bos tan ke liŋ oj naj li (a) jar bi lɛn

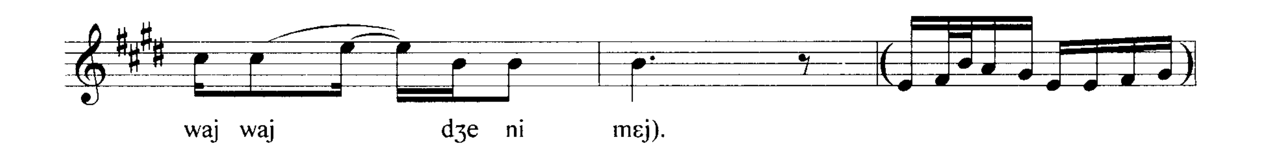


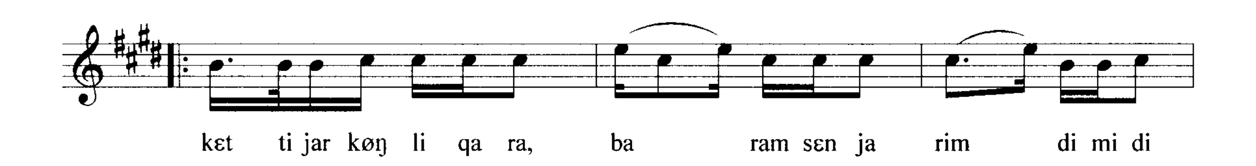

(waj) sa raj mu sa raj (hu
waj) kør gi li kɛl dim, jax ʃi ja rim -
1.
ni søj gi - søj gi li kɛl dim.
2.
– dim, søj gi li kɛl-
dim. (waj) jax ʃi ja man
ni (waj) kɛtʃ ki ʃi bil mɛs,
jol da utʃ ri ʁɑ hɛm ra
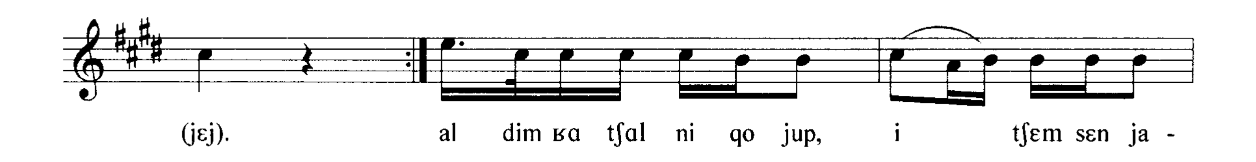

1.
2.
hɛm ra jiŋ bol mas. mas,
hɛm ra jiŋ bol mas.
ɛ ti war dɛm sɛn, ɛ ti war dɛm sɛn,
ɛ ti wa rim kɛl gɛn ox ʃaj du.
u tʃuŋ di sɛ u tʃal mi dim, qa na tim sun -
ʁan ox ʃaj du
(waj waj dʒe ni mɛj).
qa ra mil tiq niŋ o qi, utʃ ti ha wa da piq rap

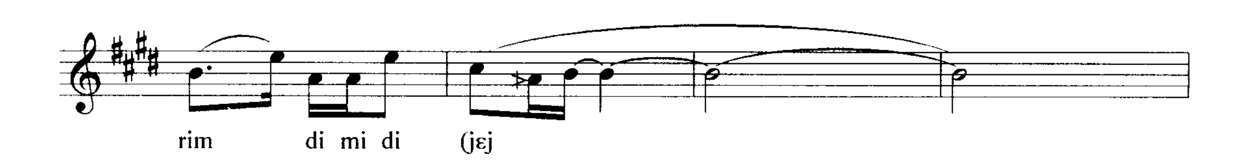

(wɛj), qa rakøz jar niŋ o ti, tʃiq maj di kɛn

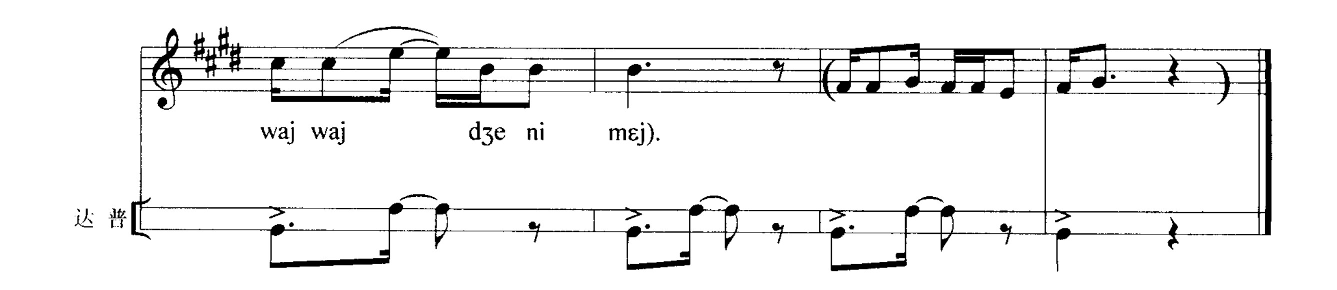

kɛn (ɛj) si qi rap (waj


waj waj dʒe ni mɛj).

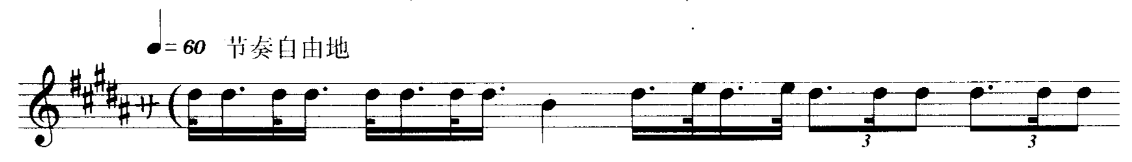

kɛt ti jar køŋ li qa ra, ba ram sɛn ja rim di mi di
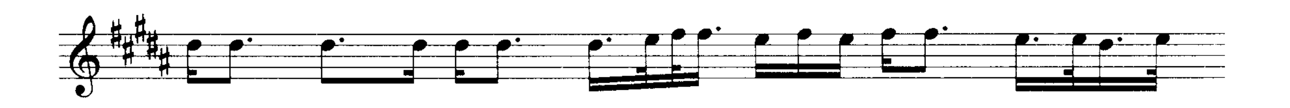

(jɛj). al dim ʁɑ tʃɑl ni qo jup, i tʃɛm sɛn ja -

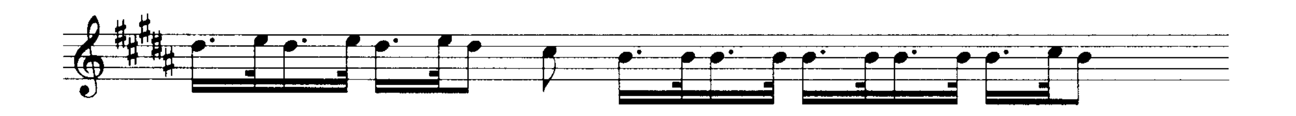

rim di mi di (jɛj
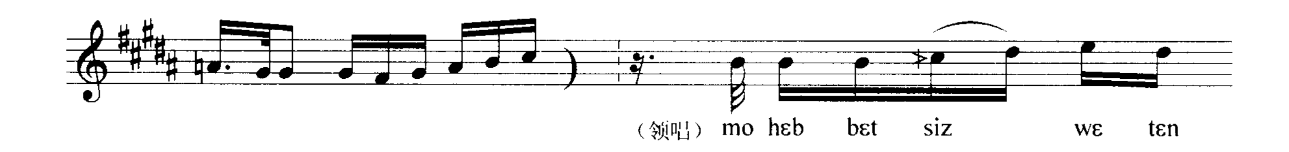

waj waj dʒe ni mɛj).
达 普
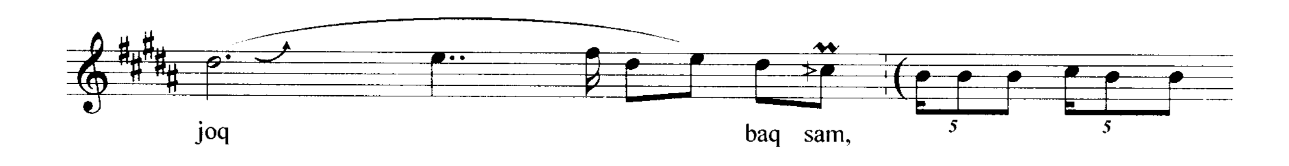
阿瓦提区尔巴亚宛木卡姆
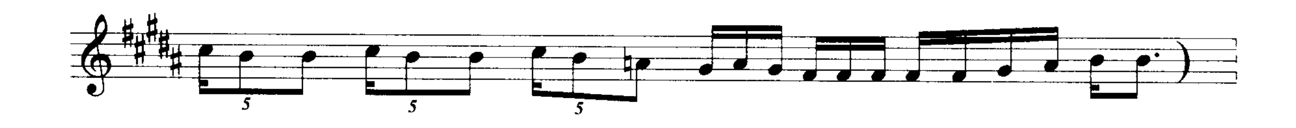


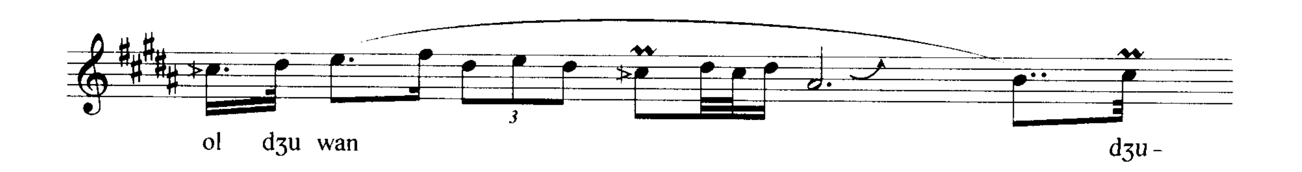


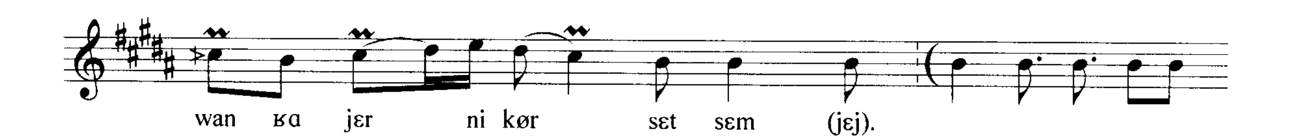


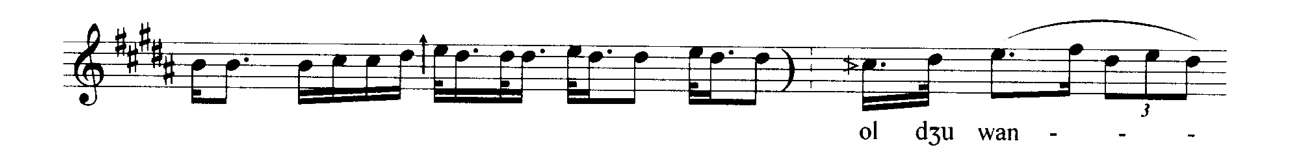


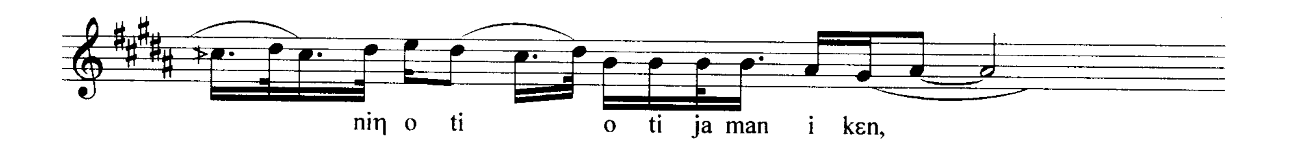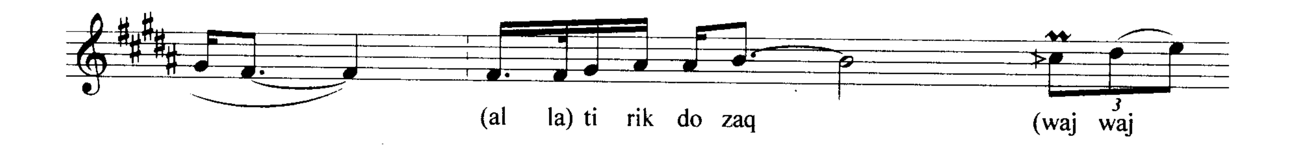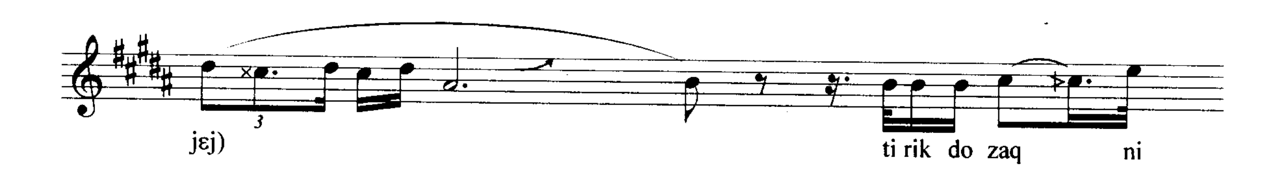






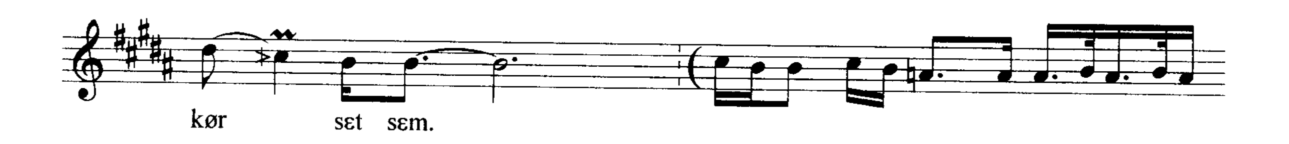

wan ʁɑ jɛr ni kør sɛt sɛm (jɛj).


ol dʒu wan - - -
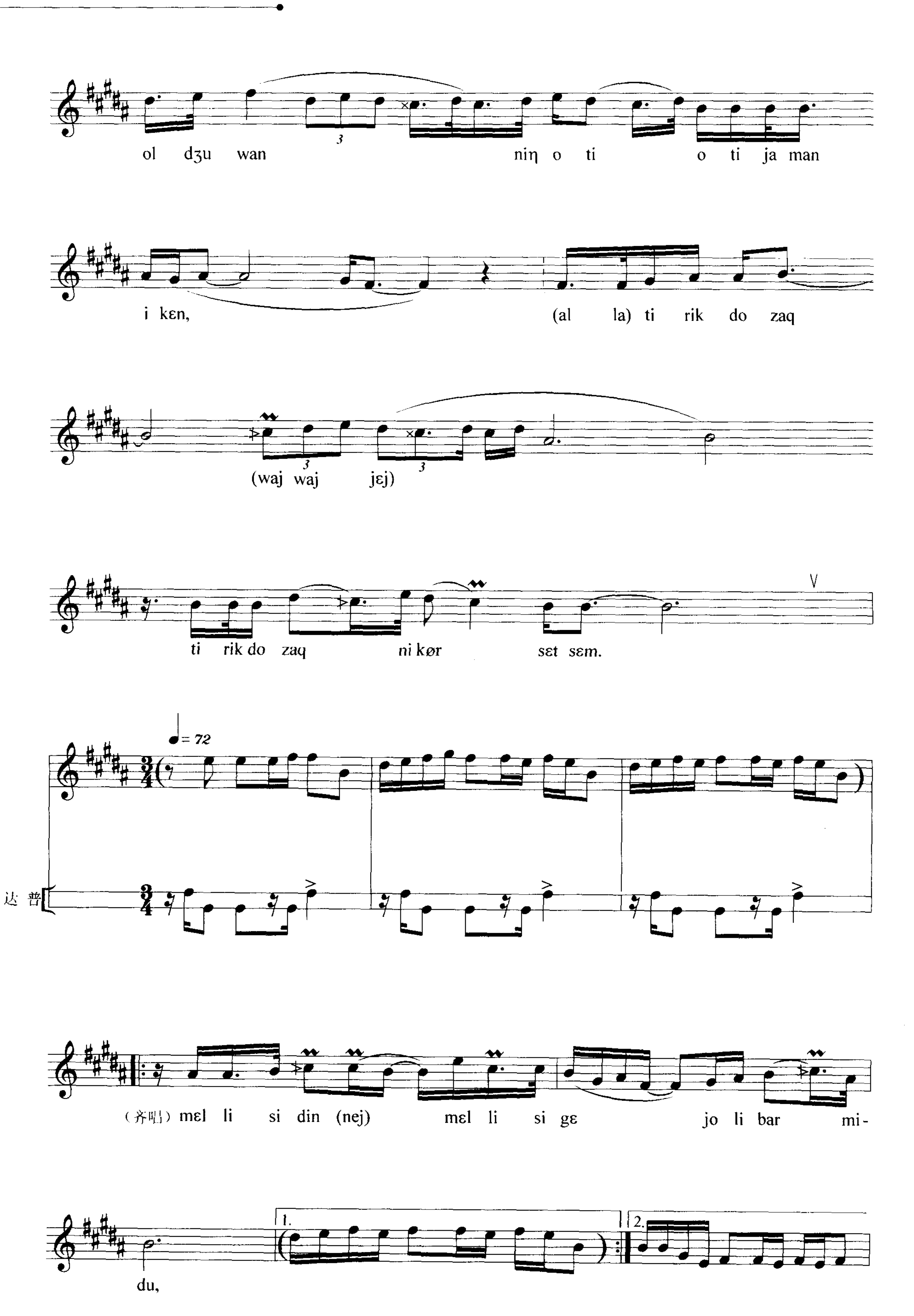

niɳ o ti o ti ja man i kɛn,
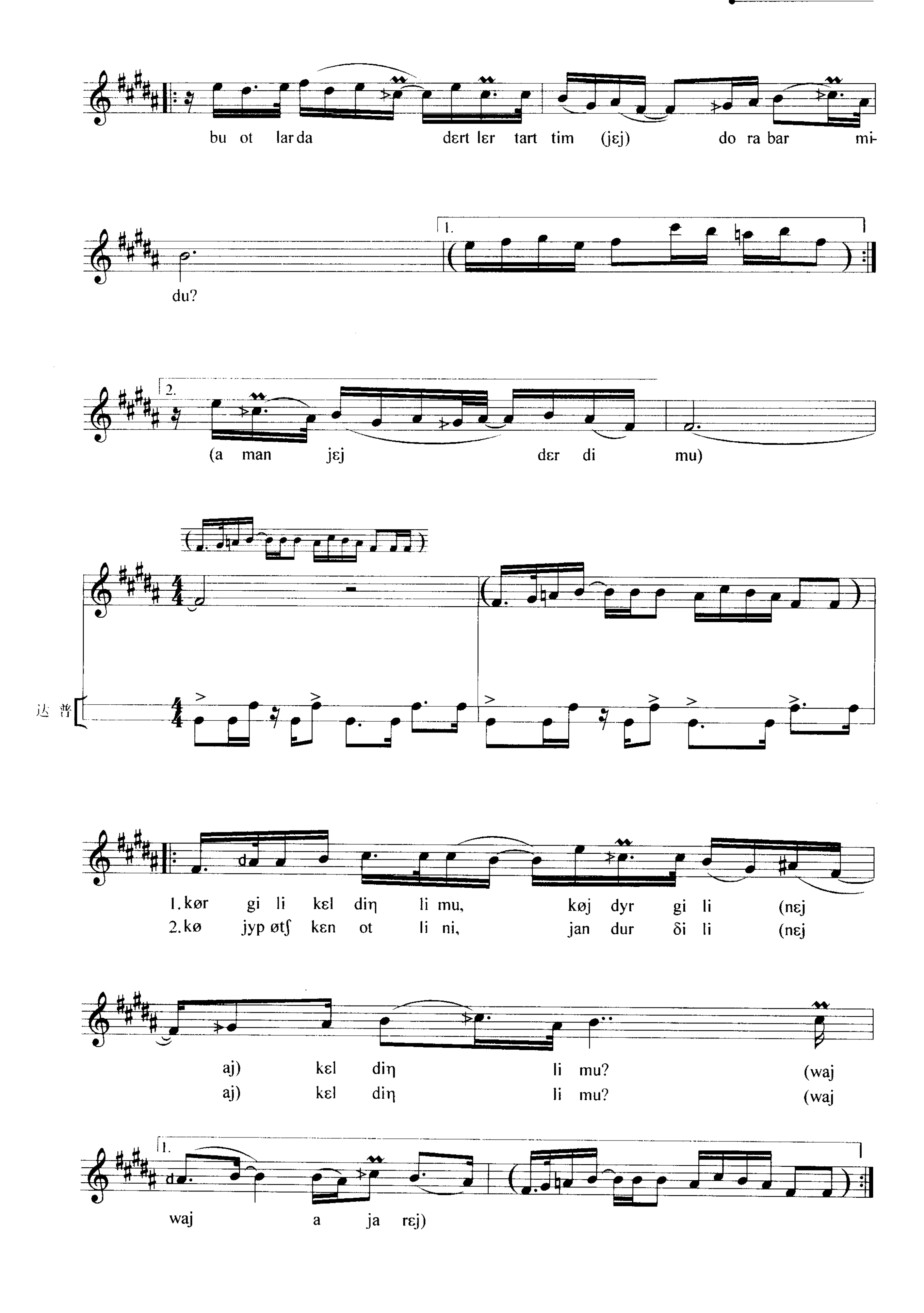

(al la) ti rik do zaq (waj waj

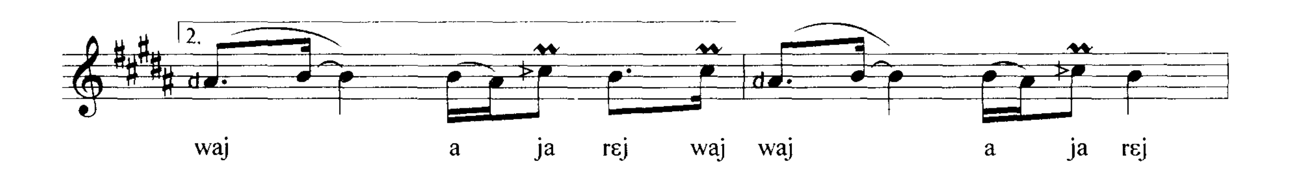

jɛj) ti rik do zaq ni
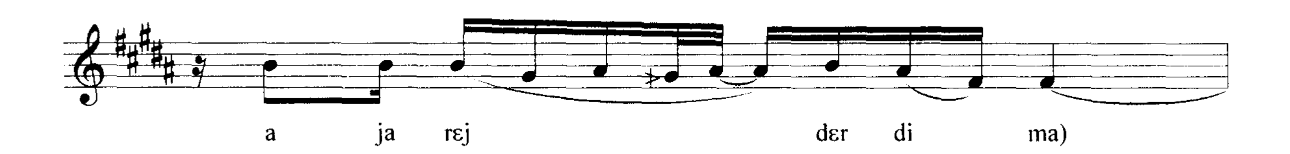

kør sɛt sɛm.
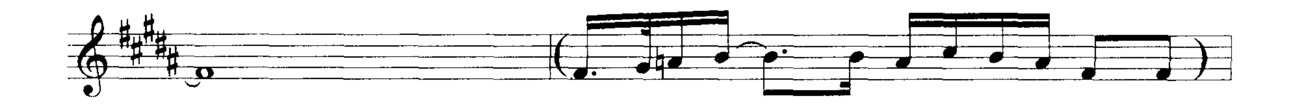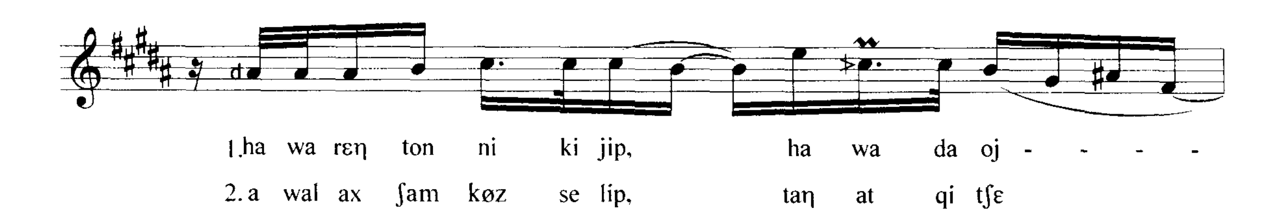



ol dʒu wan niŋ o ti o ti ja man
i kɛn, (al la) ti rik do zaq
(waj waj jɛj)
ti rik do zaq ni kør sɛt sɛm.
♩= 72
达 普
（齐唱）mɛl li si din (nej) mɛl li si gɛ jo li bar mi-
du,

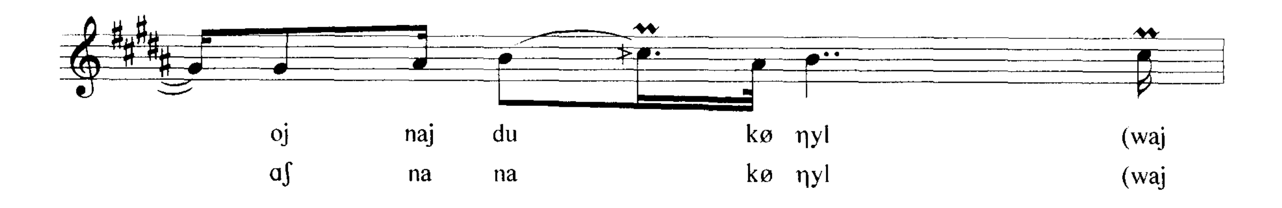

bu ot lar da dɛrt lɛr tart tim (jɛj) do ra bar mi-
du?
(a man jɛj dɛr di mu)
达 普
1. kør gi li kɛl diŋ li mu, køj dyr gi li (nɛj
2. kø jyp øtʃ kɛn ot li ni, jan dur ði li (nɛj
aj) kɛl diŋ li mu? (waj
aj) kɛl diŋ li mu? (waj
waj a ja rɛj)

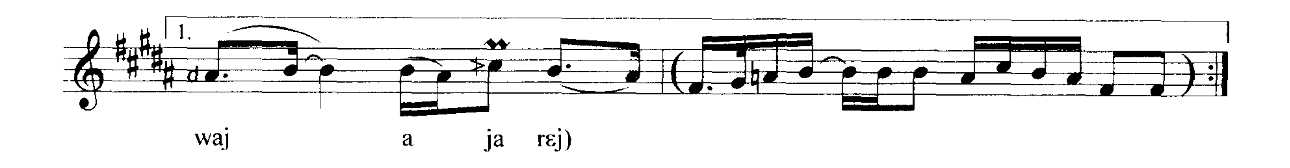

2.
waj a ja rɛj waj waj a ja rɛj

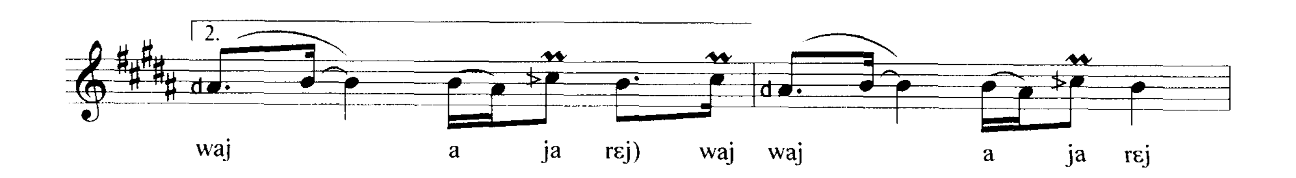

a ja rɛj dɛr di ma)
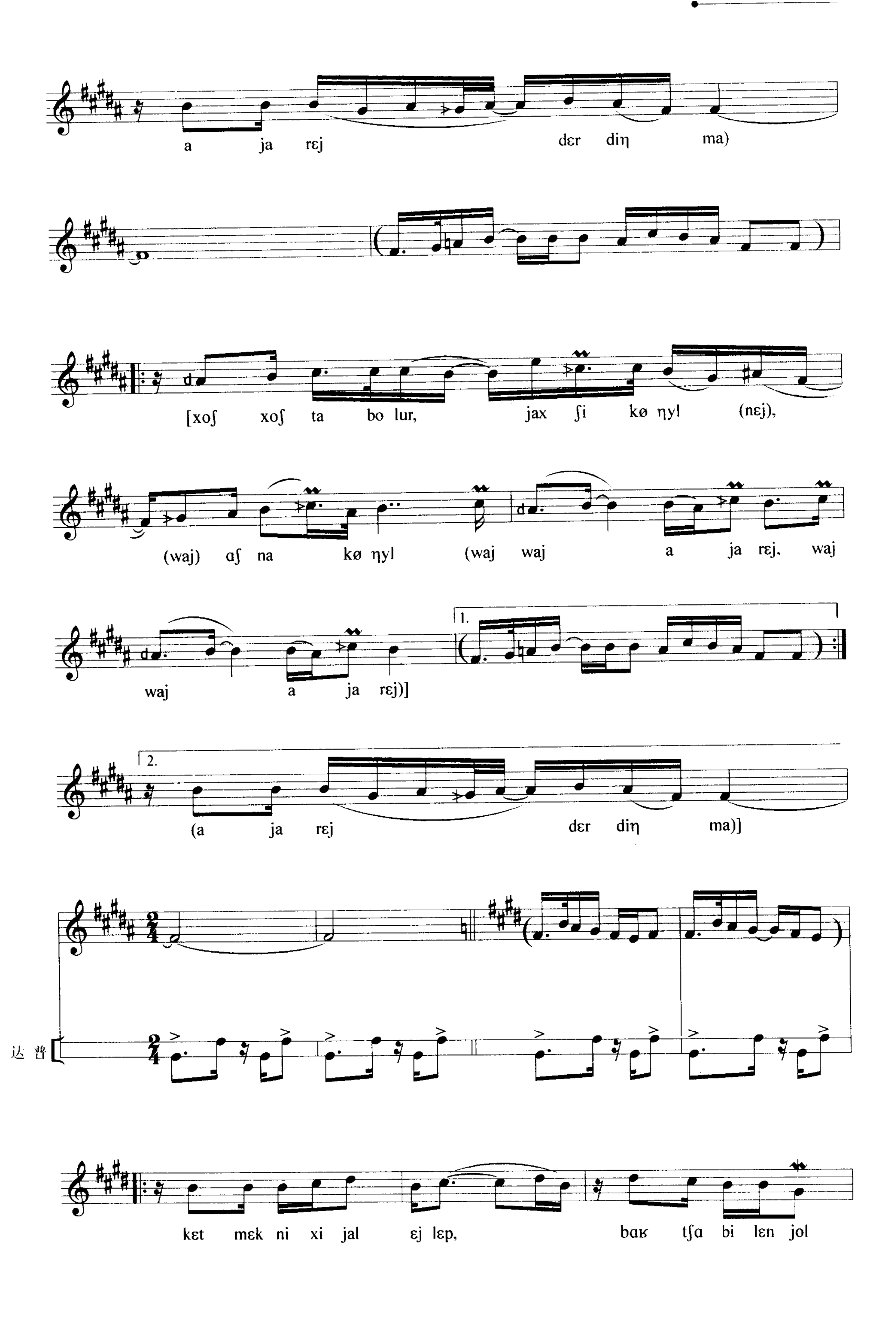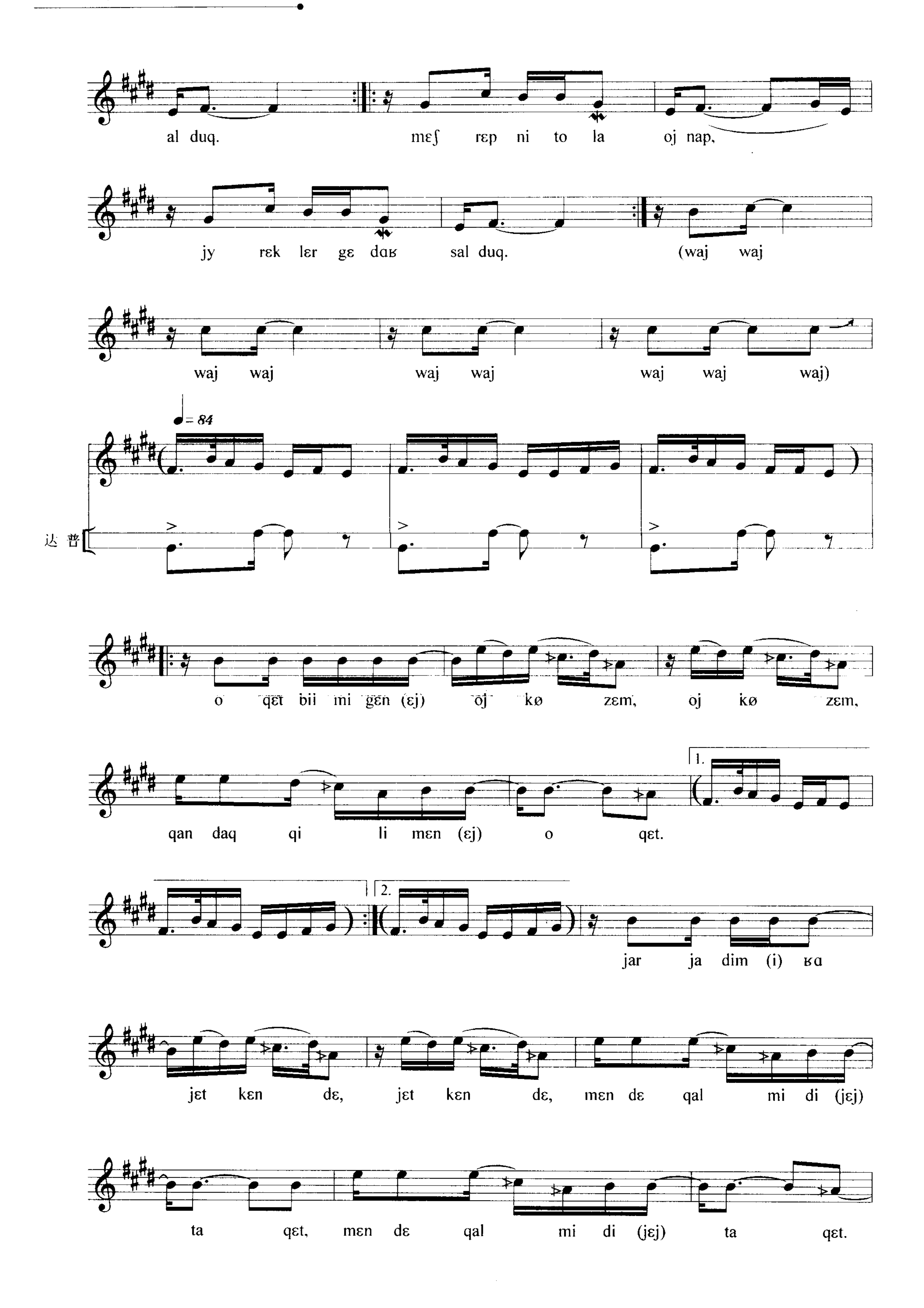



1.ha wa rɛŋ ton ni ki jip, ha wa da oj - - - -
2.a wal ax ʃam køz se lip, taŋ at qi tʃɛ
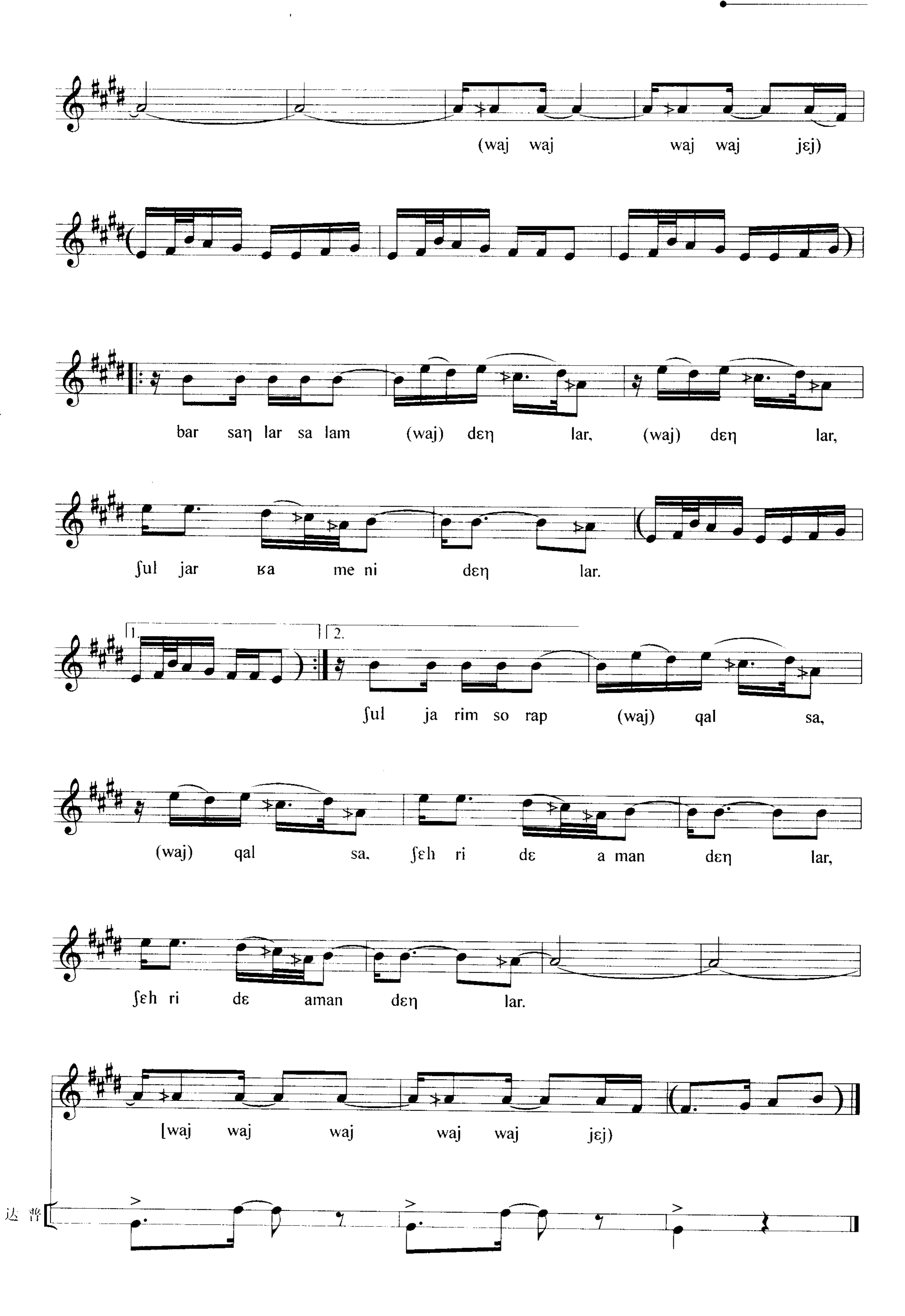

oj naj du kø ŋyl (waj
ɑʃ na na kø ŋyl (waj

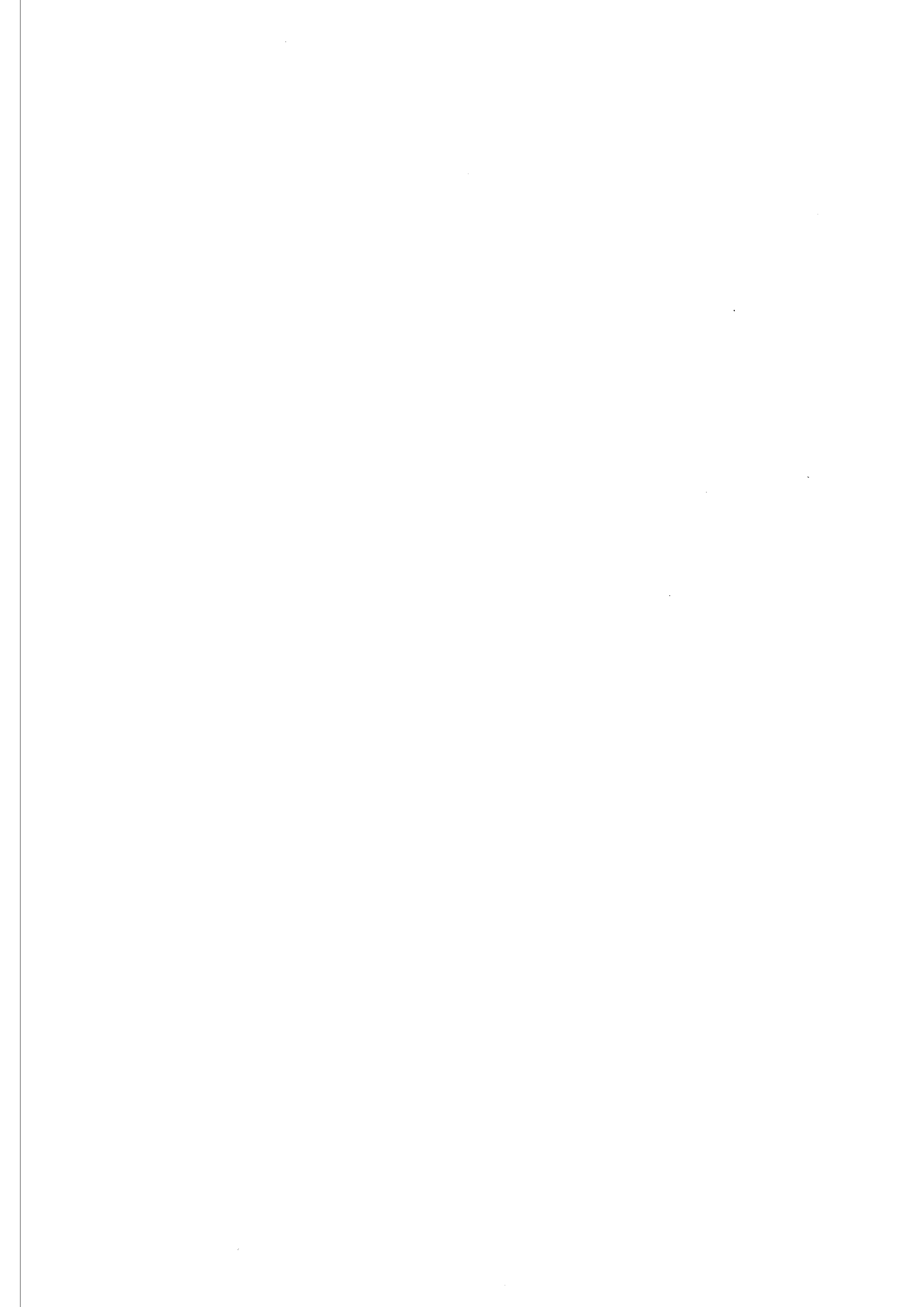

1.
waj a ja rɛj)


2.
waj a ja rɛj) waj waj a ja rɛj


a ja rɛj dɛr diŋ ma)
[xoʃ xoʃ ta bo lur, jax ʃi kø ŋyl (nɛj),
(waj) ɑʃ na kø ŋyl (waj waj a ja rɛj, waj
waj a ja rɛj)]
1.
2.
(a ja rɛj dɛr diŋ ma)]
达 普
kɛt mɛk ni xi jal ɛj lɛp, baʁ tʃa bi lɛn jol

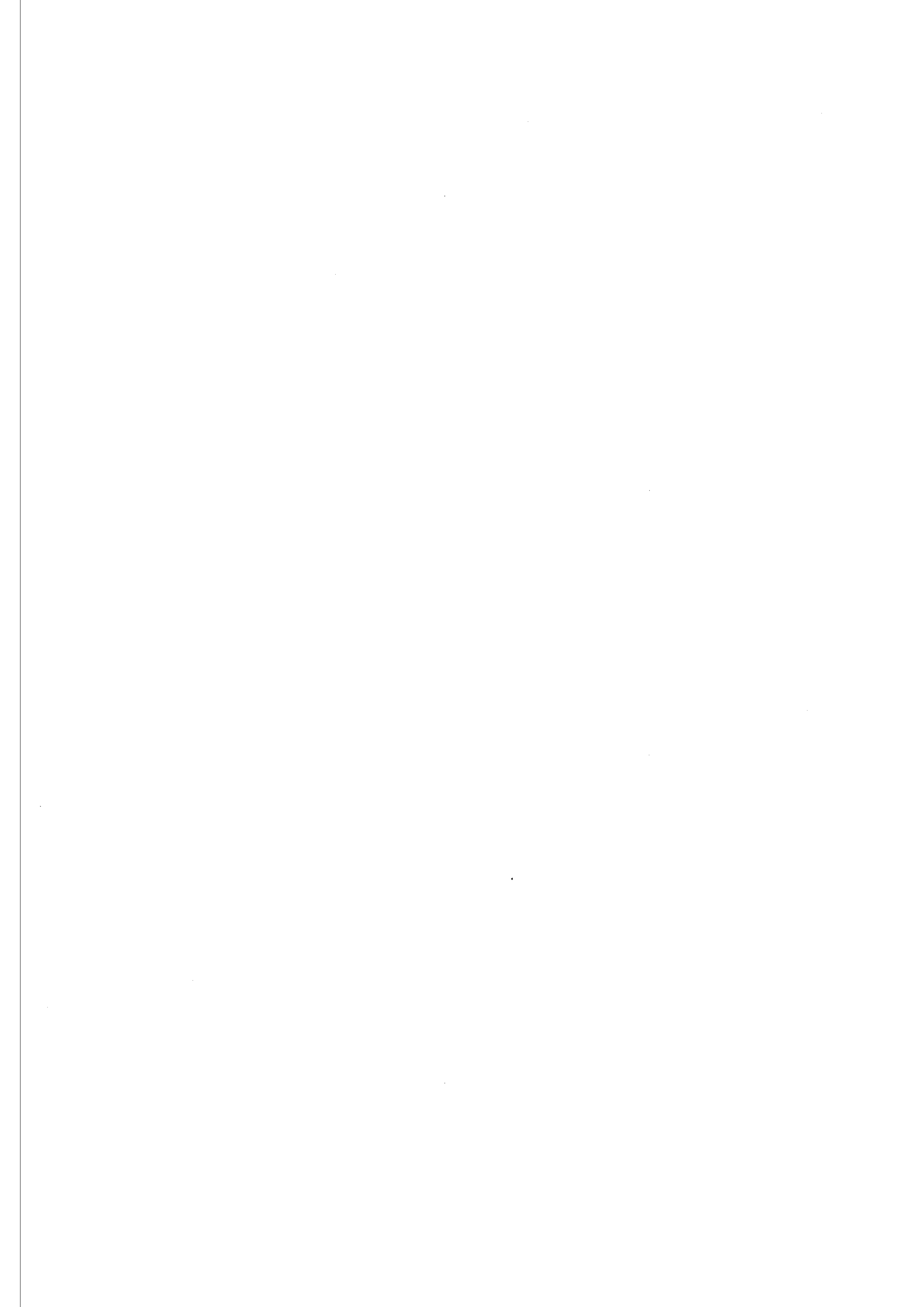

al duq. mɛʃ rɛp ni to la oj nap,
jy rɛk lɛr gɛ dɑʁ sal duq. (waj waj
waj waj waj waj waj waj waj)
♩= 84
达 普
o qɛt bii mi gɛn (ɛj) oj kø zɛm, oj kø zɛm,
qan daq qi li mɛn (ɛj) o qɛt.
1.
2.
jar ja dim (i) ʁɑ
jɛt kɛn dɛ, jɛt kɛn dɛ, mɛn dɛ qal mi di (jɛj)
ta qɛt, mɛn dɛ qal mi di (jɛj) ta qɛt.


(waj waj waj waj jɛj)
bar saŋ lar sa lam (waj) dɛŋ lar, (waj) dɛŋ lar,
ʃul jar ʁa me ni dɛŋ lar.
1.
2.
ʃul ja rim so rap (waj) qal sa,
(waj) qal sa, ʃɛh ri dɛ a man dɛŋ lar,
ʃɛh ri dɛ aman dɛŋ lar.
[waj waj waj waj waj jɛj)
达普





（维吾尔文、汉文）



مەكىت باش باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۈرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى ،
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ ؟

چېكىتمە

بارساڭلار سالام دەڭلار ،
شۇل يارغا مېنى دەڭلار ،
شۇل يارىم سوراپ قالسا ،
شەھرىدە ئامان دەڭلار .

يارىم كەلدى قول سېلىپ ،
توغرا-توغرا يول ئېلىپ .
قاياقتىن چىقىپ كەللە ،
يۈرىكىمگە ئوت سېلىپ .

سەنەم

ئات مىنىپ سەھراغا چىقساڭ ،
قامچا دەستەڭ مەن بولاي .
خەلقى-ئالەم كۆزى سەندە ،
تىل تۇمارىڭ مەن بولاي .
نەقرات : ئايارەي چاققان يارەي ،
ئايارەي دەردىما ، دەردىمەي .

بولمايمەنۇ بولمايمەن ،
سېنىڭ بىلەن بولمايمەن .
سېنىڭ بىلەن بولغىچە ،
يەڭگەڭ بىلەن ئوينايمەن .

نەقرات : ئايارەي ، چاقىقان يارەي ،
ئايارەي دەردىما ، دەردىمەي .

سەلىقە

ئالا-پاچاق تېيىڭنى ،
ياندايلىمۇ قارا كۆز .
ئانچە-مۇنچە گەپ بىلەن ،
ئالدايلىمۇ قارا كۆز .

سېرىلما

ئۆلمەمدۇ كىشى ،
ئۆلسە تىرىلمەمدۇ؟ كىشى .
ئۆلگەندىن كېيىن ،
يار بىلەن ئوينامدۇ كىشى .

ئاق ئالمىنىڭ شېخىدەك ،
ئېگىلەمسەن ئاق جۇۋان .
ئىچىمدىكى دەردىمنى ،
سەن بىلەمسەن ئاق جۇۋان .

مەكىت ئۆزھال باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

ئانامغا نېمە دەپ يىغلاي ،
ئاتامغا نېمە دەپ يىغلاي .
ئېتىمنىڭ ئالدىدىن ئاشقان ،
ساماندەك سارغىيىپ يىغلاي .

مەن ئانامدىن ئايرىلىپ ،
سۆندى قاناتىم قايرىلىپ .
مەن يىغلىماي كىم يىغلىسۇن ،
جېنىم ئانامدىن ئايرىلىپ .

چېكىتمە

يارىدىن ئايرىلغىلى ،
كىمنىڭ خىيالى بار ئىدى .
ئەجەپ ئايرىدى خۇدايىم ،
نى گۇنايىم بار ئىدى .
نەقرات : ئەھۋالىم خاراپ ،
جىگەرلەر كاۋاپ .
ئېھ خېنىم چېكەڭدە گۈل ،
ئاشنىڭىز خەجلەمدۇ پۇل ؟
ئاشنىڭىز خەجلىمىسە ،
مەن بېرەي بەش تەڭگە پۇل .
نەقرات : ئەھۋالىم خاراپ ،
جىگەرلەر كاۋاپ .

سەنەم

مەن بېلىمنى باغلىدىم ،
سىم بىلەن سىملار بىلەن .
سەن بېلىڭنى باغلىساڭ ،
بېشىم كېتەر سېنىڭ بىلەن .
نەقرات : مەستان يارەي ،چاققان يارەي ،
دەردىڭ يامان ،ئايارەي .
بولسا قاناتىم ،
ئۇچسام ھاۋاغا .
ئەرزىمنى ئېيتاي ،
قادىر خۇداغا .
نەقرات : مەستان يارەي ، چاققان يارەي ،
دەردىڭ يامان ، ئايارەي .

سەلىقە

سېنىڭ جېنىڭ ، مېنىڭ جېنىم ،
بىر جان ئەمەسمۇ ؟
سېنىڭ ئۈچۈن مېنىڭ جېنىم ،
قۇربان ئەمەسمۇ ؟

سىرىلما

باققا كىردىم شوراڭدىن ،
تەمەيىم يوق غوراڭدىن .
تەقدىر ئاللا شۇنداقكەن ،
ئايرىۋەتتى جورامدىن .

ئۆلمەمدۇ (كىشى) ،
ئۆلسە تىرىلمەمدۇ (كىشى) .
ئۆلگەندىن كېيىن ،
يار بىلەن ئوينامدۇ (كىشى) .

مەكىت راك باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

مەن ئانامغا نېمە دەپ يىغلاي ،
مەن ئاتامغا نېمە دەپ يىغلاي .
ئېتىمنىڭ ئالدىدىن ئاشقان ،
ساماندەك سارغىيىپ يىغلاي .

چېكىتمە

باردى دەيدۇ ، ياندى دەيدۇ ،
مەيلىم ئۆزۈمنىڭ .
سەكسەن قامچا ئۇرغان بىلەن ،
يارىم ئۆزۈمنىڭ .

سەنەم

يارىم بارمىغان تويغا ،
مەن سورىماي بارالمايمەن .
يارنىڭ كۆڭلى بەك نازۇك ،
چاي قۇيۇپ ئالالمايمەن .

بولمايمەنۇ ، بولمايمەن ،
سېنىڭ بىلەن بولمايمەن .

سېنىڭ بىلەن بولغىچە ،
يەڭگەڭ بىلەن ئويناپمەن .
نەقرات : ياشاپ كەتسۇن ياش بالا ،
يىغلاپ قالسۇن چوكانلار ،
يار سېنىڭ دەردىڭ .

جىگدەڭنى يېمەيمەن ،
چىشىم ئاغرىيدۇ مېنىڭ .
مەشۇغۇم يادىمغا يەتسە ،
ئىچىم ئاغرىيدۇ مېنىڭ .

سېرىلما

ئاللا ، يارىم خىيالىڭنى ،
بىلىپ بولمايدۇ .
سەن كىرمىگەن كوچىلارغا ،
كىرىپ بولمايدۇ .

مەكىت مۇشاۋەرەك باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

گۈلۈم غۇنچە ، گۈلۈم غۇنچە ،
كۆيدۈرسەن مېنى مۇنچە ،
قېشىمدا تۇرمىدىڭ بىردەم ،
مېنىڭ گۈلۈم ئېچىلغۇنچە .

چېكىتمە

بارساڭلار سالام دەڭلار ،
شول يارغا مېنى دەڭلار .
شول يارىم سوراپ كەلسە ،
شەھرىدە ئامان دەڭلار .
نەقرات : ئاھ ، جېنىما ، مەستان يارەي ،
ۋاي خېنىما ، چاققان يارەي ،
دەردىمەي .

يارىم بارمىغان تويغا ،
مەن سورىماي بارالمايمەن .

يارنىڭ كۆڭلى بەك نازۇك ،
چاي قۇيۇپ ئالالمايمەن .
نەقرات : ۋاي جېنىما ، مەستان يارەي ،
ۋاي خېنىما ، چاققان يارەي ،
نەدە خىيالىڭ .

سەنەم

چىرىغىڭنى يورۇتۇپ ،
قويساڭ موراڭنىڭ بېشىدا .
مەن سېنى سۆيمەيمەندىم ،
دوڭغاق ئانارنىڭ بېشىدا .
نەقرات : ئايارەي ، چاققان يارەي ،
ئايارەي ، جېنىما ئايارەي ،
نەدە خىيالىڭ .

مەن ماڭدىم كېچە بىلەن ،
ئېرىقنىڭ ئىچى بىلەن .
يىگىت قولى باغلاندى ،
چوكاننىڭ چېچى بىلەن .

سەلىقە

ئاللا يارىم خىيالىڭنى ،
بىلىپ بولمايدۇ .
سەن كىرمىگەن كوچىلارغا ،
كىرىپ بولمايدۇ .

سېرىلما

بۇ مېنىڭ مەيلىمچە بولسا ،
قويمىسام يار قاشىدىن .
خەلقى-ئالەم ئالدىدا ،
پەرۋانە بولسام باشىدىن .

مەكىت بوم باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

يۇمىلاق چوكان خېنىمنىڭ ،
كويىدا بولسا كىشى .
قولىدا قۇرغۇي بولۇپ ،
كۆكسىدە جان بەرسە كىشى .

بىر پۇتۇمنى شاخقا ئالدىم ،
بىر پۇتۇمنى لەمپىگە .
ئەمدى ھەرگىز قارىماسمەن ،
قارا يۈز شەرمەندىگە .

چىكىتمە

مەن ئانامدىن ئايرىلىپ ،
سۆندى قاناتىم قايرىلىپ .
مەن يىغلىماي كىم يىغلىسۇن ،
جېنىم ئانامدىن ئايرىلىپ .

تاماكاڭنى تارتىۋالاي ،
چوغلارنى قويۇپ .
يارىم بىلەن ئوينىۋالاي ،
ئۇيقۇمنى قويۇپ .

سەنەم

چىرىغىڭنى يورۇتۇپ ،
قويساڭ موراڭنىڭ بېشىدا .
مەن سېنى سۆيمەيمىدىم ،
دوڭغاق ئانارنىڭ بېشىدا .

نەقرات : چىقتىم ئۆگزەڭگە ،
تېيىلىپ كەتسەم ئۆزۈمگە .
ئويناڭ ، ئويناڭ ، ۋاي خېنىما ،
تېيىلىپ ئويناپ قىرلاركەن .

سەلىقە

يارىم بارمىغان تويغا ،
مەن سورىماي بارالمايمەن .
كېلىمەنۇ ، كېلىمەن ،
توي ئويناپ جۈپ كېلىمەن .
توتۇپ بوينىغا مارجانلار ،
ئېسىپ كېلىمەن .
نەقرات : چىقتىم ئۆگزەڭگە ،
تېيىلىپ كەتسەم ئۆزۈمگە .
ئويناڭ ، ئويناڭ ، ۋاي خېنىما ،
تېيىلىپ ئويناپ قىرلاركەن .

سېرىلما

ياندۇرمىغان تېيىڭنى ،
يانداپلىمۇ قارا كۆز .
ئانچە-مۇنچە گەپ قىلىپ ،
ئالداپلىمۇ قارا كۆز .
نەقرات : جېنىم ئاللا ، جېنىم ئاللا ،
جېنىم ئاللا ، جېنىم ئاللا .
بارساڭلار سالام دەڭلار ،
شول يارغا مېنى دەڭلار .
شول يارىم سوراپ كەلسە ،
شەھرىدە ئامان دەڭلار .

بېغىرتاقنىڭ باللارىنى ،
سايدىن ئىزدەيمەن .
ئۆلۈپ كەتكەن ئاتا-ئانىنى ،
قايدىن ئىزدەيمەن .

مەكىت جۇلا مۇقامى

مۇقەددىمە

قارا قاشىڭ ، قارا ساچىڭ ،
ئەجەب سۇمبۇلغا ئوخشايدۇ .

سىنى ياد ئەيلىگەن چاغدا ،
يۈرەكلەر جان بىلەن قاخشايدۇ .

ئاتاڭ قىچقاردىمۇ كەكلىك ،
ئاناڭ قىچقاردىمۇ كەكلىك .
قەپەزنىڭ قەدرىنى بىلمەي ،
ئۇچۇپ كەتكەن نادان كەكلىك .

چىكىتمە

باردى دەيدۇ ياندى دەيدۇ ،
مەيلىم ئۆزۈمنىڭ .
سەكسەن قامچا ئۇرغان بىلەن ،
يارىم ئۆزۈمنىڭ .

ھەلىمىخان ، سەلىمىخان ،
قايان بارىلا .
نامازشامدا گۈلنى قىسىپ ،
جاننى ئالىلا .

سەنەم

ياردىن ئايرىلغىلى ،
كىمنىڭ خىيالى بار ئىدى .
ئەجەب ئايرىدى خۇدا ،
نە گۇنايىم بار ئىدى .
نەقرات : مەستان يار ئاھ دەردىما ،
چاققان يار ، ئاھ خېنىما .
يائاللاھو دەردىما ،
يائاللاھو دەردىمەي .

چوكان سىكىلەك باللا ،
قاچان سۆيگۈدەك بولار .
كىچىك بولسا چوڭ بولار ،
قايرىپ سۆيگۈدەك بولار .
نەقرات : باغ بىلەن بوستان ،
جېنىم ئوينايلى ، يار بىلەن چوكان .

سەلىقە

ھەلىمىخان ، سەلىمىخان ،
قايان بارىلا ،
نامازشامدا گۈلنى قىسىپ ،
جاننى ئالىلا .
نەقرات : باغ بىلەن بوستان ،
جېنىم ئوينايلى .

سېرىلما

مەن يارنى كۆردۈم ،
مەستانە بولدۇم .
ئەقلى ھۇشۇمدىن ،
بىگانە بولدۇم .
بىچارە قىلغان قارا كۆزۈڭدۇر ،
كويلارغا سالغان شېرىن سۆزۈڭدۇر .

مەكىت سىم باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

سەھەردە سايرىغان كاككۇك ،
خۇداغا بىر نالە قىلمامدۇ ؟
ئاتامىز يوق ، ئانامىز يوق ،
خۇدايىم بىر رەھمە قىلمامدۇ ؟

باياۋان دەشتىگە چىقسام ،
كۆرۈندى بىر يارنىڭ ئورداسى .
مەن قاچان ئۆلگەندە كەتكەي ،
بېشىمدىن بىر يارنىڭ سەۋداسى .

چېكىتمە

ئاتلارنى ھەيدەيدىكەن ،
مۇز داۋان بىلەن .
بىر ياخشىنى قىينايدىكەن ،
بىر يامان بىلەن .

ياماﻥ يولۋاس يولدا يېتىپ ،
شىرغا يول بەرمەس .
ئاتاسىدىن قاغىش ئالغان ،
ئىلگىرى كەلمەس .

سەنەم

مەن بېلىمنى باغلىدىم ،
سىم بىلەن سىملار بىلەن .
سەن بېلىڭنى باغلىساڭ ،
باشىم كېتەر سېنىڭ بىلەن .

سەلىقە

خام قاپاقنى باغلىماڭ ،
بىزگە ئەقىدە باغلىماڭ .
بىز كېتەرمىز سىز قالۇرسىز ،
يولغا قاراپ يىغلىماڭ .
نەقرات : ئاھ ۋاي پەلەك ، قولىدا چىلەك .
كېلىڭ ئوينايلى ، چوكان سېكىلەك .

سېرىلما

بارساڭلار سالام دەڭلار ،
شۇل يارغا مېنى دەڭلار .
شۇل يارىم سوراپ كەلسە ،
شەھرىدە ئامان دەڭلار .

مەكىت خودەك باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

ئاتامغا نېمە دەپ يىغلاي ،
ئانامغا نېمە دەپ يىغلاي .
ئېتىمنىڭ ئالدىدىن ئاشقان ،
ساماندەك سارغىيىپ يىغلاي .

چېكىتمە

ئاتلارنى ھەيدەيدىكەن ،
مۇز داۋان بىلەن .
بىر ياخشىنى قىينايدىكەن ،
بىر يامان بىلەن .

يامان يولۋاس يولدا يېتىپ ،
شىرغا يول بەرمەس .
ئاتاسىدىن قاغىش ئالغان ،
ئىلگىرى كەلمەس .

سەنەم

يار مېنى يامان دەيدۇ ،
بىلمەيمەن يامانلىقنى .
كېچە يېتىپ سەھەر قوپۇپ ،
تىلەيمەن ئامانلىقنى .

مەن بارايمىكىن كۆلگە ،
مەيدەمنى ياقاي ھۆلگە .
يار دەردى يامان ئىكەن ،
مەيدەمنى ياقاي ھۆلگە .

سەلىقە

مەن يارنى كۆردۇم ،
مەستانە بولدۇم .
ئەقلى ھوشۇمدىن
بىگانە بولدۇم .

ئالتۇنجان ، قارا كۆز ،
شېرىنجان ، قارا كۆز .
ئالما ئانارنىڭ ياپراقىدەك ،
ئويناڭ قارا كۆز .

سىرىلما

بۇ يىل شاپتۇل بەك بولدى ،
چارەك ئىششەك قاق بولدى .
ئانىسى يامان قىرى ،
بىرنى قويماي يەپ بولدى .

ئالتۇنجان قارا كۆز ،
شىرىنجان قارا كۆز .
ئالما ئانارنىڭ ياپراقىدەك ،
ئويناڭ قارا كۆز .

مەكىت دۇگاھمەت باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

باياۋان دەشتىگە چىقسام ،
كۆرۈندى يارنىڭ ئورداسى .
كۆزىمىزگە كۆرۈنمەكتە ،
يېڭى باغ گۈل-گۈلىستانلار .

چېكىتمە

ئاتلارىنى ھەيدەيدىكەن ،
مۇز داۋان بىلەن .
بىر ياخشىنى قىينايدىكەن ،
بىر يامان بىلەن .

ئاتام مېنى ئانام مېنى ،
بالام دېمىسۇن .
خۇدا سالغان شۇ كويلارغا ،
يامان دېمىسۇن .

سەنەم

مەن بېلىمنى باغلىدىم ،
سىم بىلەن سىملار بىلەن .

سەن بىلىڭنى باغلىساڭ ،
بىشىم كېتەر سىنىڭ بىلەن .
نەقرات : مەستان يارەي ، چاققان يارەي ،
شوڭقارىڭ بولاي ، ھەمرايىڭ بولاي .

ئاھ خېنىم چىكەڭدە گۇل ،
ئاشنىڭىز خەجلەمدۇ پۇل .
ئاشنىڭىز خەجلىمىسە ،
مەن بىرەي بەش تەڭگە پۇل .
نەقرات : مەستان يارەي ، چاققان يارەي ،
شوڭقارىڭ بولاي ، ھەمرايىڭ بولاي .
(ۋاي ، ياشايلى ، ۋاي ، ياشايلى)

سەلىقە

سەن ، سەن دۇنيا سەن دۇنيا ،
كىمگە ۋاپا قىلدىڭ سەن .
ھازاز ۇلدەك ئادەمنى ،
شەيتان قىلغان ئاللا سەن .
نەقرات : ۋاي ياشايلى ، ۋاي ياشايلى ،

سىرىلما

ئالمىنىڭ تاياقىمۇ ؟
بىيىنىڭ تاياقىمۇ ؟
كېچە بولسا ئۇيقۇ يوق ،
يارنىڭ ئىشتىياقىمۇ ؟
نەقرات : ۋاي ئىشلەيلى ، ۋاي ياشايلى .

مارالبېشى زىل باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

جاننىغۇ بەردى خۇدايىم ،
بىر كۈن ئامانەت ئالغىدەك .
مىڭ مۇشەققەتلەر بىلەن ،
سالغان ئىمارەت قالغىدەك .

ئالمىلىق باغقا كىرىپ ،
ئالماڭلىنى ئىغاتىلى .
ئالمىلىق باغدىن چىقىپ ،
جوۋانلىنى يىغلاتىلى .

چېكىتمە

يار دەپ مەن ئادا بولدۇم ،
دەردكە مۇپتىلا بولدۇم .
بىر كۆرۈپ جامالىڭنى ،
ئاشىق بىقارار بولدۇم .

مەن بىر بىتەلەي بەندە ،
يارىمغا ئۇۋال بولدى .
كۆردۇڭمۇ چىرايىمنى ،
باشىمدا كۇلاھ بولدى .

سەنەم

بېغىڭغا كىرىپ قالدىم ،
زىلۋا بويلۇقۇم يارىم .
بويۇڭنى كۆرۈپ قالدىم ،
كېلىڭ ئوينايلى يارىم .
نەقرات : مەستان يارەي ، ئاھ ، جېنىما ،
چاققان يارەي .

سەلىقە

كۆردۇڭمۇ خالايىقلار ،
مېنىڭ يالغانچى يارىمنى .
ئاڭلارمۇ نادان يارىم ،
مېنىڭ بۇ ئاھۇ زارىمنى .

سېرىلما

ئانىلارنى كىم باقىدۇ ،
جاننى خۇدايىم باقىدۇ .
يىغلىماڭ جانىم ئانا ،
بىزنى خۇدايىم باقىدۇ .

سېرىلما

ئىللەللاھ سېنىڭ باشىڭ ،
ئىللەللاھ سېنىڭ باشىڭ .
يەتتە دەريا بىر بولدى ،
دەرگۇشلەر سېنىڭ ياشىڭ .

مارالبېشى ئۆزھال باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

جاھاندا ياخشىلىق قىلغان
كىشىنىڭ نامى ئۆچكەيمۇ ؟
يامانلىق قىلغان ئادەمنى
قايان باردىڭ دېمەس ھېچكىم .

ئۆيۈڭنىڭ ئارقىسى گۈللۈك ،
چىناردىن مەن ئۆتەلمەيمەن .
گېپىڭنىڭ بوشلۇقىدىن ،
ئەقىدە باغلىيالمايمەن .
(ئىگەم يارەي ، يى . . .يى ،
ئۆلمەيدىغان كىم بار ؟)

چېكىتمە
سايىسى يوق بوستاندىن ،
چۆل-باياۋان ياخشىراق .
بىلسە-بىلمەس ئادەمدىن ،
بىلسە ھايۋان ياخشىراق .
نەقرات : ئەھۋالىم خاراپ ،
جىگەرلەر كاۋاپ .

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۈرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
نەقرات : ئەھۋالىم خاراپ ،
جىگەرلەر كاۋاپ .

سەنەم

بۇ تاغلار ئېگىز تاغلار ،
غېرىب يولىنى باغلار .
غېرىب ئۆلسە كىم يىغلار ،
غېرىبقا غېرىب يىغلار .
نەقرات : مەستان يارلار ،
چاققان يارلار .

سەلىقە

سەن خېنىمغا قاراپ تۇرۇپ ،
ئەسلى ماڭغىم كەلمىدى .
كۆزلىرىڭنى ئوينىتىپ ،
چىقساڭ خېنىم جان قالمىدى .
نەقرات : مەستان يارلار ،
چاققان يارلار .

سىرىلما

ئاتام مېنى ، ئانام مېنى ،
جاپا ئەمگەك بىلەن باققان .
ئەزىز باشمنى ياد ئەيلەپ ،
مازارلارغا چىراغ ياققان .
نەقرات : مەستان يارلار ،
چاققان يارلار .

مارالبېشى چۆل-باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

ئانامغا نېمە دەپ يىغلاي ،
ئاتامغا نېمە دەپ يىغلاي .
ئېتىمنىڭ ئالدىدىن ئاشقان ،
ساماندەك سارغىيىپ يىغلاي .

خۇدايا كېرىمىڭ كەڭدۇر ،
گۇناھىم تاغ بىلەن تەڭدۇر .
قاراڭغۇ گۆرگە كىرگەندە ،
گادايۇپادىشاھ تەڭدۇر .

چېكىتمە

ئانام مېنى ، دادام مېنى ،
بالام دېمىسۇن .
خۇدا سالدى بۇ كويلارغا ،
يامان دېمىسۇن .

ھەر كۈن سېنى كېلەرمۇ دەپ ،
يولۇڭغا باقتىم .
سەن يارىمنىڭ يوللىرىغا ،
مەيدەمنى ياقتىم .

سەنەم

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۇرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ ؟

سەلىقە

ئۇ يان ئۆتىدۇ بىر گۈل ،
بۇ يان ئۆتىدۇ بىر گۈل .
ئىككى گۈل ئاراسىدا ،
سايراپ ئۆتىدۇ بۇلبۇل .

سىرىلما

بۇگۈن ئايغا ئون يەتتە ،
ئايدىڭ بولماي تاڭ ئاتتى .
يار كېلەمدۇ كەلمەمدۇ ،
يار يولىغا قاراتتى .

مارالبېشى قەمبەرخان باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

باغدا بىر گۈل بار ئىدى ،
شاخىدا بۇلبۇل سايرىدى .
ئەجەب ئايرىدى خۇدايىم ،
نە گۇناھىم بار ئىدى .

سەنەم

ئۇ يانىمدىن ئۆتكەنلەر ،
بۇ يانىمدىن ئۆتسەڭچۇ .
قادىر ئاللا خۇدايىم ،
گۇناھىمدىن ئۆتسەڭچۇ .

تەپسەم ساندۇق ئاچىلۇر ،
گۈل باشىمغا سانجىلۇر .
زەنجىردە مېنىڭ كۆڭلۈم ،
يارنى كۆرسەم ئاچىلۇر .

بويى بويىغا ئوخشايدۇ ،
خۇيى خۇيىغا ئوخشايدۇ .
ئۇسسۇل ئوينىغان ئىككىيلەن ،
بىر مەھەللىلىك ئوخشايدۇ .

سەلىقە

خىيالىمدا يوق ئەردى ،
نادانغا ئاشنا بولماق .
ئەجەب مۇشكۈل ئىكەن يارىم ،
بىر ياخشىدىن ئايرىلماق .

سىرىلما

يارىم بىلەن ئىككىمىز ،
بىر مەھەللىدە چوڭ بولغان .

باشتا ۋەدىمىز شۇنداق ،
ئايرىلماسقا دوست بولغان .

ئاۋات باش باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

بارچە كېسەل داۋاسى بار ،
يار ئوتىنىڭ داۋاسى يوق .
سورىسام تىۋىپلار ئېيتىدۇ ،
يار ئوتىنىڭ داۋاسى يوق .

چېكىتمە

كەچ بولدى ، زۇۋال بولدى ،
يارىمغا ئۇۋال بولدى .
ساچىنى ئۇزۇن سېلىپ ،
بىر ياخشى جۇۋان بولدى .

سەنەم

كەچتە يارنىڭ بېغىغا ،
باراي دېسەم يار ئۇنىمىدى .
ئالدىغا چاينى قويۇپ ،
ئېلىڭ دېسەم يار ئالمىدى .
نەقرات : مەستان يارەي ، چاققان يارەي ،
دەردىڭ يامان ئاھ يارەي .

ئۇنداق ئەتتىڭغۇ مېنى ،
دۇشمەنگە خار قىلدىڭ مېنى .
ئىككى ياقتىن يار تۇتۇپ ،
ئەجەب خار قىلدىڭ مېنى .
نەقرات : مەستان يارەي ، چاققان يارەي ،
دەردىڭ يامان ئاھ يارەي .

سەلىقە

چىشىڭنى ئۈنچىدىن دەيمۇ ؟
لېۋىڭنى غۇنچىدىن دەيمۇ ؟
ئىشىكتىن يەلپۈنۈپ چىقساڭ ،
يېڭى باغنىڭ گۈلى دەيمۇ ؟

سېرىلما :

تېرەكلىك ئاھ تېرەكلىك ،
مارالبېشى تېرەكلىك .
ئاشنا تۇتساڭ جۇۋان تۇت ،
ئوينىغىلى يۈرەكلىك .

سېنىڭ ئاشناڭ مېنىڭ دوستۇم ،
سارايدا مەشرەپ ئوينايلى .
كۆزىگە ئىلمىغان يارنىڭ ،
بېشىغا دەسسەپ ئوينايلى .

قارا قاشلىقىم يوللۇرۇڭدا ياتاي ،
مەيدەمنى يوللۇرۇڭغا ياقاي .
دەردىڭدە بىگانە يار بولۇپ ،
مەيدەمنى قوللۇرۇڭغا ياقاي .

ئاۋات ئەرزال باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

چىشىڭنى ئۈنچىدىن دەيمۇ ؟
لېۋىڭنى غۇنچىدىن دەيمۇ ؟
ئىشىكتىن يەلپۈنۈپ چىقساڭ ،
يېڭى باغنىڭ گۈلى دەيمۇ ؟

چېكىتمە

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۈرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟

كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ؟

سەنەم

بارساڭلار سالام دەڭلار،
بىزنى سورىغان يارغا.
ياربىزنى سوراپ قالسا،
شەھرىدە ئامان دەڭلار.
نەقرات: مەستان يارەي، زالىم يارەي،
ئاتەش كۆزۈڭ مەستانە،
شىرىن سۆزۈڭ دىۋانە.

سەنەم

ئوقەت قىلمىدىڭ دەيسەن،
قانداق قىلىمەن ئوقەت.
يار يادىمغا يەتكەندە،
مەندە قالمىدى تاقەت.
نەقرات: مەستان يارەي، زالىم يارەي،
ئاتەش كۆزۈڭ مەستانە،
شىرىن سۆزۈڭ دىۋانە.

ئوتىغۇچ باشتا بولۇر،
ياخشى جۇۋان قاشتا بولۇر،
ئاۋۋال ئاخشام سۆيسىلە،
تاڭ ئاتقىچە ناشتا بولۇر.
نەقرات: مەستان يارەي، زالىم يارەي،
دەردىڭ يامان.

سەلىقە

يارنى كەپتۇ دەپ ئاڭلاپ،
بېلىمنى سەيلىدە باغلاپ.
يارنى كەتتى دەپ ئاڭلاپ،
باياۋان چۆللەردە يىغلاپ.

سېرىلما

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۈرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ ؟

ئوتىغۇچ باشتا بولۇر ،
ياخشى جۇۋان قاشتا بولۇر .
ئاۋۋال ئاخشام سۆيسىلە ،
تاڭ ئاتقىچە ناشتا بولۇر .

ئاۋات جۇلا مۇقامى

مۇقەددىمە

چىشىڭنى ئۈنچىدىن دەيمۇ ؟
لېۋىڭنى غۇنچىدىن دەيمۇ ؟
ئىشىكتىن يەلپۈنۈپ چىقساڭ ،
يېڭى باغنىڭ گۈلى دەيمۇ ؟

چېكىتمە

ئاتلارنى ھەيدەيدىكەن ،
مۇز داۋان بىلەن ،
بىر ياخشىنى قىينايدىكەن ،
بىر يامان بىلەن .
نەقرات : بوز ئات ، بوز ئات ،
يار قېشىغا بىر يەتكۈزگىن بوز ئات .

سەنەم

ھاۋا رەڭ توننى كىيىپ ،
ھاۋادا ئۈينايدۇ كۆڭۈل .
ياخشىنى ياندا قويۇپ ،
يامانىنى خالامدۇ كۆڭۈل .

نەقرات : مەستان يارەي ، زالىم يارەي ،
دەردىڭ يامان ئاھ يارەي .

كەچ بولدى ، زاۋال بولدى ،
يارىمغا ئۇۋال بولدى .
ساچىنى ئۇزۇن قويۇپ ،
بىر ياخشى جۇۋان بولدى .

سەلىقە

سىنىڭ جېنىڭ ، مېنىڭ جېنىم ،
بىر جان ئەمەسمۇ ؟
نەقرات : باغ بىلەن بوستان ،
كېلىڭ ئوينايلى ،
يار بىلەن چوكان .

سېرىلما

سارايمۇ ساراي كۆرگىلى كەلدىم ،
ياخشى يارىمنى سۆيگىلى كەلدىم .
ياخشى يامانىنى ھېچ كىشى بىلمەس ،
يولدا ئۇچرىغان ھەمرايىڭ بولماس .

ئەتىۋار دەمسەن ، ئەتىۋار دەمسەن ،
ئەتىۋارىم كەلگەن ئوخشايدۇ .
ئۇچۇڭ دېسە ئۇچالمىدىم ،
قاناتىم سۇنغان ئوخشايدۇ .

قارا مىلتىقنىڭ ئوقى ،
ھاۋادا ئۇچتى پىرقىراپ .
قارا كۆز يارنىڭ ئوتى ،
چىقمايدىكەن سىرقىراپ .

كەتتى يار كۆڭلى قارا ،
بارامسەن يارىم دېمىدى .
ئالدىمغا چاينى قويۇپ ،
ئىچەمسەن يارىم دېمىدى .

ئاۋات چۆل-باياۋان مۇقامى

مۇقەددىمە

مۇھەببەتسىز ۋەتەن يوق باقسام ،
ئۇل جۇۋانغا يەرنى كۆرسەتسەم .
ئۇل جۇۋاننىڭ ئوتى يامان ئىكەن ،
تىرىك دوزاقنى كۆرسەتسەم .

چېكىتمە

مەلىسىدىن مەلىسىگە يولى بارمىدۇ ؟
بۇ ئوتلاردا دەردلەر تارتتىم دورا بارمىدۇ ؟

سەنەم

كۆرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيدۈرگىلى كەلدىڭلىمۇ ؟
كۆيۈپ ئۆچكەن ئوتلىنى ،
ياندۇرغىلى كەلدىڭلىمۇ ؟

ھاۋا رەڭ توننى كىيىپ ،
ھاۋادا ئوينايدۇ كۆڭۈل .
ئاۋال ئاخشام كۆز سېلىپ ،
تاڭ ئاتقىچە ئاشنا كۆڭۈل .
نەقرات : خۇش-خۇشتا بولۇر ،
ياخشى كۆڭۈل ، ئاشنا كۆڭۈل .

سەلىقە

كەتمەكنى خىيال ئەيلەپ ،
باغچا بىلەن يول ئالدۇق .
مەشرەپنى تولا ئويناپ ،
يۈرەكلەرگە داغ سالدۇق .

سىرىلما

ئوقەت بىلمىگەن ئوي كۆزۈم ،
قانداق قىلىمەن ئوقەت .
يار يادىمغا يەتكەندە ،
مەندە قالمىدى تاقەت .

بارساڭلار سالام دەڭلار ،
شول يارغا مىنى دەڭلار .
شول يارىم سوراپ قالسا ،
شەھرىدە ئامان دەڭلار .

汉文歌词

麦盖提巴希巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

情人，你是来把我瞧瞧？
还是来为了把我炙烤？
莫不是让熄灭的情火，
又在我心田里熊熊燃烧？

且克脱曼

你们去向我情人问安，
把我的情形和她相谈。
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

情人过来时高兴异常，
直直地走在大路上。
我不知她想干啥事，
但已经把我的心烧伤。

赛乃姆

如果你骑着马回家乡，
我愿意做你的马鞭。
求你把我当护身符来用，
只因人人注视你的容颜。

我真不想和你一起过，
这样作是我一生的过错。
与其为你自寻烦恼，
不如和你嫂子促膝对坐。

赛勒克

黑眼睛你骑马向何方？
我也想走在你身旁。
就说一两句真心话，

一路把你弄到手上。

色 勒 利 玛

世界上没有不死的人，
人一旦死了不能复活。
活着的时候要有情人，
人死了一切都要结束。

你像白苹果的枝条，
是否愿意给我弯腰？
我度日如年单相思，
心中的苦闷知不知晓？

麦盖提乌孜哈尔巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

我为何在父亲面前流泪，
我为何给母亲诉苦？
我的脸像马前的麦草，
我如同燃尽的蜡烛。

母亲的去世使我心慌，
我好比是折断了翅膀；
我离开母亲哭成泪人，
苦难使我黯然心伤。

且 克 脱 曼

离开心爱的情人，
我想都没有想过。
这是上帝的旨意，
抑或是我的罪过？

乃 克 拉 脱

妇人你戴的花非常好看，
告诉我你情人给不给钱？
如果你情人是吝啬鬼，
我可愿意给五分钱。

赛乃姆

我用腰带把腰勒紧，
又用铁丝一层一层。
只要你能下决心，
我头也不回把你跟。

如果我有翅膀，
能在空中自由翱翔。
会把心里的一切，
告诉那至高的上苍。

赛勒克

你的生命，我的生命，
本是一条命；
为了你呀，我的一切都可以牺牲。

色勒利玛

我从洞中进入果园，
不想吃杏子它还很酸。
是安拉使我离开情人，
还是我自己时乘命蹇。

世界上没有不死的人，
人一旦死了不能复活。
活着的时候要有情人，
人死了一切都要结束。

麦盖提拉克巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

我为何在父亲面前流泪？
我为何给母亲诉苦。
我的脸黄如马前的麦草，
我如同燃尽的蜡烛。

且克脱曼

都说我来回走动，
这是我自己的情愿。
为了获得情人的心，

连着挨了八十皮鞭。

赛 乃 姆

情人不愿去的喜事，
不经她允许无法前往。
她的感情呀极其脆弱，
赔礼道歉也不能领赏。

我真不想和你一起过，
这样作是我一生的过错；
与其为你自寻烦恼，
不如和你嫂子促膝对坐。

赛 勒 克

我不愿吃你的沙枣，
牙痛得实在难熬；
一旦想起情人，
非常难受心如刀铰。

色 勒 利 玛

情人啊，你的心事，
无法打听。
你没有去过的街道，
根本不能进。

麦盖提木夏乌热克巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

情人你是含苞欲放的玫瑰，
我真心爱你如影身随；
我的花儿未开你就走了，
咱俩有没有再见面的机会？

且 克 脱 曼

你们去向我情人问安，
把我的情形和她相谈；
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

情人不愿去的喜事，
不经她允许无法前往。

她的感情呀极真脆弱，
赔礼道歉也不能领赏。

赛　乃　姆

你的灯闪闪发光，
它座落在灯台之上。
我曾经和你亲吻，
是在那棵石榴树旁。

我在深更半夜奔走，
没有平路都是渠沟；
无奈情人的黑头发，
捆住了我的双手。

赛　勒　克

情人啊，你的心事，
无法打听。
你没有去过的街道，
根本不能进。

色勒利玛

如果要我自作主张，
不愿离开情人身旁。
如同一只不要命的灯蛾，
全力扑向熊熊火光。

麦盖提勒姆巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

我真想拥有这个女子，
真想把她弄到手。
如死在她的胸膛上，
前世后世都足够。

我的一只脚在树上，
一只脚踏在房檐；
我再也不理睬你，
因你心太黑太不要脸。

且克脱曼

母亲的去世使我心慌，

我好比是折断了翅膀；
离开母亲哭成泪人，
苦难使我黯然心伤。

我用我的火种，
点燃你手中的烟。
和情人玩耍的时候，
啥都不想管。

赛 乃 姆

你的油灯闪闪发光，
它座落在灯台之上。

我曾经和你亲吻，
是在那棵石榴树旁。

乃 克 拉 脱

我上了你的房顶，
滑下来是自己的事情。
请你们尽情地跳吧，
可以找到心上人。

赛 勒 克

情人不愿去的喜事，
不经她允许无法前往。
她的感情极其脆弱，
赔礼道歉也不能领赏。

我回来一定要回来，
回来的时候我肯定是一对。
给情人购买金银珠宝，
赠送项链，赠送耳坠。

色 勒 利 玛

黑眼睛你骑马向何方，
我很想走在你身旁。
就说一两句真心话，
让你把我爱上。

你们去向我情人问安，

把我的情形和她相谈。
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

山区长大的那些孩子，
我只能在荒野找到。
已经去世的父母亲，
我不知到何处寻找。

麦盖提朱拉木卡姆

木凯迪曼

你黑黑的头发和眉毛，
很像渠边的怪柳条；
我想念你的时候，
心在流血，身受煎熬。

父亲叫走了鹌鹑，
母亲也叫走了鹌鹑；
它不知道笼子的宝贵，
可以说是无比的愚蠢。

且克脱曼

都说我来回走动，
这是我自己的情愿。
为了获得情人欢喜，
连着挨了八十皮鞭。

艾丽米汗，色丽米汗，
有何贵干？
黄昏时分戴花，
把心烧干。

赛乃姆

离开心爱的情人，
我想都没有想过。
这是上帝的意志，
抑或是我的罪过？

梳辫子的小姑娘，

啥时候能把她爱上?
她可以慢慢地长大,
她的爱可以把你烧伤。

赛 勒 克

艾丽米汗,色丽米汗,
有何贵干?
在黄昏时分戴红花,
把心烧干。

色 勒 利 玛

见到了你的身影,
颠倒了我的神魂;
心头的无尽痛苦,
使我眼花头昏。

你那勾魂的黑眼睛,
使我像乞丐到处奔跑;
你那如蜜似糖的话语,
使我在情火中燃烧。

麦盖提丝姆巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

在黎明前啼鸣的杜鹃,
是否向安拉乞怜?
我们没有父亲没有母亲,
安拉应该多给一些恩典!

我去无边无际的荒滩,
好像看到了情人的宫殿。
我心中因情火而来的烦恼,
是否我死后才能消散?

且 克 脱 曼

马儿赶路,马儿赶路,
路在冰达坂;
好人坏人一起生活,
日子很艰难。

老虎是猛兽，兽中之王，
不给狮子让路；
被父亲抛弃的孩儿，
绝无出路。

赛　乃　姆

我用腰带把腰勒紧，
又用了铁丝一层层；
只要你能下决心，
我永生永世把你跟。

赛　勒　克

你不要有无为的打算，
对我不要有任何信念；
我们死的时候你仍健在，
不要想我们，不要迷恋。

色 勒 利 玛

你们去向我情人问安，
把我的情形和她相谈；
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

麦盖提胡代克巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

我为何在父亲面前流泪，
我为何给母亲诉苦？
我的脸黄得像马前的麦草，
我如同燃尽的蜡烛！

且 克 脱 曼

马儿赶路，马儿赶路，
路在冰达坂；
好人恶人一起生活，
日子很艰难。

老虎是猛兽之王，
不给狮子让路。
被父亲咒骂的孩儿，
绝无出路；

赛 乃 姆

情人说我是坏蛋，
坏事和我毫无相干；
我睡得晚起得很早，
向安拉只求一生平安。

我想去湖畔，
把胸膛贴紧潮湿的地面；
情人的苦衷非常难受，
弄得不好会把我烧干。

赛 勒 克

见到了情人的身影，
颠倒了我的神魂；
心头的无尽痛苦，
使我眼花头昏。
你是我生命之源泉，
你是我财富的积淀；
尽情地玩吧，黑眼睛，
我们都是石榴的花瓣。

色 勒 利 玛

今年的桃子大丰收，
晒出的桃干也足够。
可是她母亲很厉害，
一个不留的都拿走。

你是我生命之源泉，
你是我财富的积淀；
尽情地玩吧，黑眼睛，
我们都是石榴的花瓣。

麦盖提都尔买特巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

我去无边无际的荒滩，
好像看到了情人的宫殿；
是否大家都找到了，
盼望已久的新花园？

且克脱曼

马儿赶路，马儿赶路，
路在冰达坂；
好人恶人一起生活，
日子很艰难。

父亲母亲都说我，
不是好儿郎；
这是安拉的安排，
不要冤枉。

赛　乃　姆

我用腰带把腰勒紧，
又用铁丝一层一层；
只要你能下定决心，
我永生永世把你跟。

妇人你戴花很好看，
不知你情人给不给钱?
如果他是吝啬鬼，
我愿给你五分钱。

赛　勒　克

你这无情无义的世界，
到底对谁履行了诺言?
为何把那些没本事的人，
培养成了万能的撒旦?

色勒利玛

这是苹果树的枯柴，
还是木瓜树的枝头?
我夜不能寐，辗转反侧，
是不是情人的引诱?

巴楚孜尔巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

命，上帝让我们暂时享受，
有一天，他总要把它拿走；
留下了爱和家园，
这件事把我们的心伤透。

我们先溜进苹果园，
把苹果摇下地面；
然后悄悄地走出去，
让那些姑娘媳妇叫喊。

且克脱曼

情人啊，我在情火中煎熬，
相思病使我身心一团糟；
孰不知我对你一见钟情，
为了爱我连生命都不要。

我本是个时乖命蹇的人，
不想情人也碰上了冤案；
不用说我形容枯槁，
连穿的衣服也破破烂烂。

赛 乃 姆

我偶然进了你的果园，
在那里看到了你美丽的容颜；
你的身材啊，苗条动人，
咱俩能否一起玩？

赛 勒 克

乡亲们，你们看到我情人没有？
她自食其言，说话不算数；
如果她的心有灵性，
准能听到我的疾苦。

色勒利玛

我们的母亲由谁来赡养？
肯定是上帝，上帝最慈祥；
母亲啊，请你不要流泪，
对咱们，上帝都有一本账。

上帝给你身首，
上帝为你分忧；
你不信，看那七条河，
和你的眼泪一起流。

巴楚乌孜哈尔巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

好人历来有好报，
他的大名留芳百世；
恶人历来有恶报，
谁也不问他有无心事。

你房后有大花园，
走进去，难上加难；
你说话软弱无力，
我怎么也硬不起腰杆。

且克脱曼

不给丝毫荫凉的树林，
是荒原，绝不算绿洲；
要知道，无动于衷的人，
还不如飞禽走兽。

情人啊，你是来把我瞧瞧？
还是来为了把我炙烤？
莫不是让熄灭的情火？
又在我的心田里燃烧？

赛乃姆

这些都是高山峻岭，
流浪汉无法走进；
他们死了有谁流泪？
为他们流泪的是同命人。

赛勒克

我看着你不忍离开，
连脚都迈不开；
你双眼暗送秋波，
害得我话都说不出来。

色勒利玛

我的父亲啊，我的母亲，
挥洒汗血，历尽艰辛；
为了我的前途、未来，

向神灵乞求，向造物主点灯。

巴楚区尔巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

我为何向母亲流泪，
我为何向父亲诉苦！
我的脸黄如马前的麦草，
筋疲力尽像快灭的蜡烛。

我的过错多如群山，
但上帝有更多的恩赏；
进入黑暗墓穴的时候，
穷人和国王的结果一样。

且克脱曼

愿我的父亲，愿我的母亲，
莫要把我当做儿男；
是真主让我走这条路，
莫把我多加埋怨。

我每日每夜把你盼，
等在路上望眼欲穿；
但不知你走哪条路？
把自己的心儿贴向地面。

赛乃姆

情人啊，你是来把我瞧瞧？
还是来为了把我炙烤？
莫不是要让熄灭的情火，
又在我心田里熊熊燃烧？

乃克拉脱

莫不是让熄灭的情火，
又在我心田里熊熊燃烧？

赛勒克

向左飞过一株玫瑰，
向右飞过一株玫瑰；
两株花中夜莺啼鸣，
优美的歌声令人迷醉。

色 勒 利 玛

今天是第十七的早上，
未见月牙儿就天亮；
不知道情人来还是不来，
令我无限地悲伤。

巴楚康巴尔汗巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

果园里有一朵花多么鲜艳，
枝头上的夜莺唱个不完；
真主使我和情人离别，
他为何把我这样为难？

赛 乃 姆

从我这边走过去的人们，
请你们从那边也走过；
仁慈的真主啊，我求你，
请你原谅我的过错。

我要把木箱踢开，
让鲜花撒开；
我的心被锁住了，
只能情人把它打开。

他们的身材何等相似，
他们的脾气多么一样；
一起跳舞非常高兴，
这俩很可能是同乡。

赛 勒 克

和无知的人做朋友，
我连想都没有想过；
但是离开一个好人，
使我心里非常难过。

色 勒 利 玛

我和我情人是老乡，
从小一起玩耍一起成长；
原来就有海誓山盟，
做朋友，心往一处想。

阿瓦提巴希巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

任何病症都能治好，
但治情火没有灵丹妙药。
我到处询问医生却说：
治情病的药无法找到。

且 克 脱 曼

已是黄昏时间太晚，
情人遇到了冤案。
她本是长长的黑头发，
有一个惹人的容颜。

赛 乃 姆

太阳落山天已经黑，
但情人不让我去果园。
我给她送茶说好话，
她连看也不看一眼。

你把我折磨得够呛，
让情敌高兴异常。
没想到脚踏两只船，
使我的感情受伤。

赛 勒 克

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰；
你走出大门的时候，
花花世界全都往后退。

色 勒 利 玛

白杨林啊白杨林，
巴楚都是白杨林；
你若想大胆地玩，
姑娘不如小妇人。

你的情人是我的朋友，
在麦西热甫场面转游。
如果有人看不起咱，
踩他肩膀玩个够。

黑眼睛我把你路上等待，
把胸膛贴近路上的尘埃；
你的苦衷使我变得孤独，
你还是伸手为我开怀。

阿瓦提埃尔扎尔巴亚宛木卡姆

木 凯 迪 曼

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰；
你出大门走过来，
花花世界都往后退。

且 克 脱 曼

情人你是来把我瞧瞧，
还是来为了把我炙烤；
莫不是让熄灭的情火，
又在我的心田里燃烧。

赛　乃　姆

你们去向我情人问安，
把我的情形和她相谈；
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

你说我不愿做生意，
我不会做又能怎样？
只要想起远方的情人，
一切忍耐顿时消亡。

除草机放在地头，
情人在河岸等候。
黄昏时分亲她一次，
不吃不喝过一周。

赛　勒　克

听说情人已经过来，
我重新勒紧了腰带。
听说情人又远走高飞，
我在荒野死去活来。

色 勒 利 玛

情人你是来把我瞧瞧，
还是来为了把我炙烤；
莫不是让熄灭的情火，
又在我的心田里燃烧？

除草机放在地头，
情人在河岸等候；
黄昏时分亲她一次，
不吃不喝过一周。

阿瓦提朱拉木卡姆

木 凯 迪 曼

你的牙像玛瑙一样宝贵，
你的嘴如含苞欲放的玫瑰；
你从家门走出来，
花花世界都要往后退。

且 克 脱 曼

马儿赶路，马儿赶路，
路在冰达坂；
好人坏人一起生活，
日子很艰难。

赛 乃 姆

穿一件天蓝色服装，
人心可在空中飞翔；
怎能把好人撇在一处，
把恶人留在身旁？

已是黄昏时间太晚，
情人的生活有冤案。
她本是长长的黑头发，
有一个惹人喜欢的容颜。

赛 勒 克

你的生命，我的生命，
本是一条命；
为了你呀，我的一切，
可以牺牲。

色勒利玛

过一间房再过一间，
为你而来；
只因你是好姑娘，
吻你而来。

谁是好人，谁是坏人，
很不好区分；
半路上一起走的，
不是同路人。

你说我尊贵非常尊贵，
这个福气可能从天而坠。
但是我飞都飞不上去，
看来翅膀已被打碎。

这支猎枪的子弹，
在空中飞旋。
黑眼睛的情火啊，
很难消散。

负心人已离我而去，
连问都没有问一问；
不用说要我同行，
甚至没有让喝一口水。

阿瓦提区尔巴亚宛木卡姆

木凯迪曼

我让小妇人观看大地，
她说没有爱就没有家乡。
我让她观看人间地狱，
她说情火的烈焰就是这样。

且克脱曼

从这村到那村，
无路可走。
治这情病没有药，
让我够受。

赛　乃　姆

情人你是来把我瞧瞧，
还是来为了把我炙烤？
莫不是让熄灭的情火，
又在我的心田燃烧？

穿一件天蓝色服装，
人心可在空中飞翔。
怎能把好人撇在一处，
让恶人留在身旁？

乃 克 拉 脱

心宽人可以让人高兴，
好心人可以找到心上人。

赛　勒　克

突然萌发了走的念头，
就沿着花园出走。
和你一起玩麦西热甫，
让情火把心儿烧透。

色 勒 利 玛

你说我不会做生意，
我不会做又能怎样？
只要想起远方的情人，
一切忍耐顿时消亡。

你们去向我情人问安，
把我的情况和她相谈。
假如她打听我的心事，
就说我过得快乐平安。

关于乐谱记录的几点说明

一、本乐谱根据课题组下乡采集所得的录音资料记录。

二、为了准确地反映《刀郎木卡姆》在乐律、乐调方面所具有的特点，本乐谱在常规记谱符号之外，分别用𝄲号和d号表示半升和半降音，表示该乐音要升高或降低50音分（左右）。这两个符号标在音符的左面，都在乐谱中调号所规定音列的基础上起作用。作为临时变音符号，𝄲号和d号对于一小节内的同音延续有效。若同一小节内已经半升或半降的乐音在后面需还原为本位音，则在该乐音的左上方标示还原号♮。

三、∿和∿号分别为上波音和下波音符号，标在该乐音上方，表示该乐音要向上方或下方作50音分范围的波动。

四、为反映《刀郎木卡姆》乐队中的刀郎艾捷克、刀郎热瓦普，卡龙这三件乐器不随腔奏旋律而以多种特殊多声手法为旋律作伴奏的实际，课题组选出三县流传的五部《刀郎木卡姆》进行了总谱形式的记谱。由于伴奏所具有的强烈的即兴性，有个别部分木卡姆中的个别声部与录音实际略有出入。

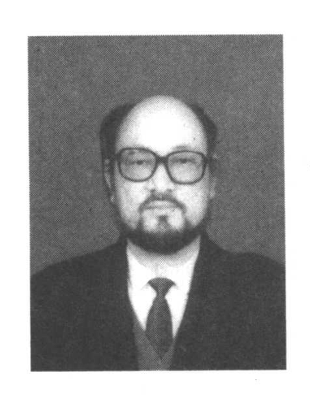
五、曲谱下方标示着这段乐曲第一次演唱时所套用唱词的国际音标转写，使读者了解、分析和研究《刀郎木卡姆》的词曲关系之用。

六、每部《刀郎木卡姆》之后，都载有本次田野工作所有艺人所套用唱词的维吾尔文和汉文。由于填唱歌词的方面所具有的即兴性，本书所载唱词并不是唯一可以套用者。

七、反复的旋律以第一次唱（奏）的作为记谱依据。

八、乐谱中的手鼓谱为象声字谱：“冬”声表示右手击鼓中部，“答”声表示右手击鼓边或左手击鼓边、鼓中部，“○”符号表示休息。

课题组成员简介



周吉，男，汉族，1943 年生。新疆艺术研究所研究员。曾在上海音乐学院进修学习。在新疆音乐剧团中任演奏员、作曲、指挥。目前在新疆艺术研究所从事音乐理论研究工作。曾任副所长。主要研究方向为古代西域乐舞、古代丝绸之路音乐文化及以维吾尔木卡姆为代表的新疆传统音乐文化。现任中国传统音乐学会副会长，新疆音协副主席，《人民音乐》编委等职务。兼任新疆师范大学音乐学院客座教授、硕士生导师，新疆艺术学院、新疆教育学院客座教授。

发表主要论著有《丝绸之路的音乐文化》、《维吾尔族音乐史》、《中国新疆维吾尔族伊斯兰教礼仪音乐》、《维吾尔木卡姆艺术》等。论文《试论民族音乐学家的守土职责》获中国文联 2000 年文艺评论二等奖。独自或联合完成的音乐作品多次获中宣部"五个一工程奖"、文化部文华新剧目奖、文华音乐创作奖、中国文联、中国音协金钟奖等多种奖励。



常树蓬，男，汉族，1940 年出生。编审。中国音乐家协会会员。就读于天津音乐学院附中和学院作曲系，1966 年毕业。曾任人民音乐出版社二编室副主任、主任，编审委员会委员，《中国民族民间器乐曲集成》全国编委会常务编委，《中国民间歌曲集成》特约编审，《中国民族民间器乐曲集成·北京卷》常务副主编。政府特殊津贴获得者。曾获人民音乐出版社工作优秀奖、国家新闻出版署优秀图书编辑奖。

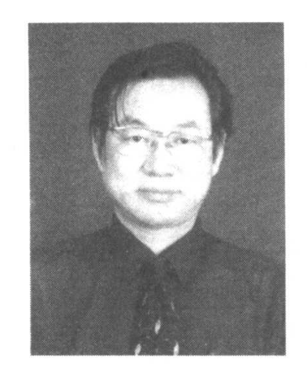
曾担任 100 余部书责任编辑。著作有《笛子高级练习曲选》（合著）、《笛子教学曲精选》（上下册、合著），《箫入门教材》（合著），均由人民音乐出版社、华乐出版社出版；职务作品有《十面埋伏汇编》、《琵琶曲集》、《笛子曲集》、《二胡曲集》等 20 多种；文章数十篇，如《源于传统刻意创新——简论曲祥的笛子演奏及笛曲创作》、《刘天华及其十首二胡曲》、《琵琶㧐弹多秦声——试评琵琶曲〈渭水情〉》等，在《音乐研究》、《中国音乐》、《人民音乐》、中央人民广播电台发表、播出；出版一些器乐、声乐作品，如《儿童舞曲》、《农村即景》、《江南小景》、《祖国，在你的旗帜下》等。



李季莲，女，汉族，1954 年出生。新疆艺术研究所副所长，研究员。主要从事舞蹈研究。曾荣获新疆维吾尔自治区人民政府颁发的青年优秀科技工作者称号奖、全国民族文艺集成（志）书编纂成果个人一等奖。

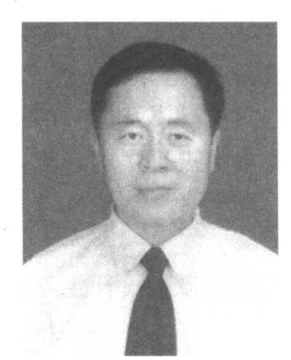
1970 年至 1972 年在新疆艺术学校学习舞蹈专业，1972 年至 1973 年在新疆歌舞团任舞蹈演员。1984 年至今在新疆艺术研究所工作。

自从事艺术研究以来，主持完成艺术学科八·五重点科研项目《中国民族民间舞蹈集成·新疆卷》的编纂任务，任副主编兼编辑部主任，为该项目主要撰稿人之一。主持完成艺术学科九·五重点科研课题《中华舞蹈·新疆卷》，任新疆编委及新疆卷主编。目前正在参加国家的重点课题《维吾尔艺术研究》。



马成翔，男，回族，1953年出生。一级作曲。1988年毕业于上海音乐学院。现任新疆歌舞团创作研究室主任。中国音乐家协会会员，新疆文联委员，新疆音乐家协会理事，新疆国际经济发展中心理事，新疆对外文化交流协会理事，新疆师范大学、新疆艺术学院、新疆教育学院、新疆昌吉职工技术学院客座教授。

获奖音乐创作有大型维吾尔舞剧《血的足迹》、大型民族音乐舞蹈《天山彩虹》（合作）、舞蹈《夏迪亚纳》、《心声》、《不伦湖畔》、少儿舞蹈《童心鸿韵》、《草原花蕾》、《帕米尔的小花蕾》。其它音乐创作有大型维吾尔歌剧《龙江颂》（合作）、七幕歌剧《伊吾四十天》、交响组曲《家乡的故事》、维吾尔古典音乐《哈密木卡姆》（合作）、管弦乐作品《昆仑进行曲》等。发表著作有《新疆回族民间歌曲精选》。发表论文《王洛宾歌曲作品的艺术特色》、《新疆回族民间歌曲研究》、《哈密十二木卡姆音乐研究》等。

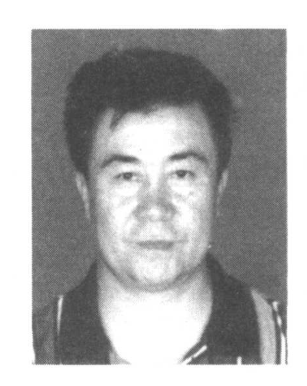


刘克，男，汉族，1955年出生。现任新疆音像出版社副社长、二级录音师。

录制完成的重要音乐作品有：维吾尔十二木卡姆；刀郎木卡姆：维吾尔舞剧《血的足迹》、回族舞剧《风雪牡丹》、大歌舞《天山欢歌》等。

先后承担完成的音像出版项目有《丝路歌魂》、《西域乐魂》系列音像制品、新疆艺术学院《维吾尔民间音乐集萃》的编辑录制出版等工作。在新疆艺术研究所“九·五”全国艺术科研重点课题《刀郎木卡姆生态与形态研究》中主持录制工作。

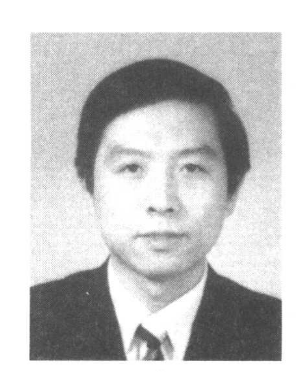
曾发表论文《根据新疆民歌改编轻音乐的录音尝试》、《维吾尔音乐特点及录制技巧》、《维吾尔刀郎木卡姆的音响特点及录制技巧》等。



牙生·木合甫力，男，维吾尔族。1949年出生。大学本科。新疆艺术研究所副研究员。新疆音协会员。新疆作协会员。中、小学和幼儿音乐教材学会顾问。

1972至1981年在新疆歌剧团乐队担任小提琴演奏员，1981年调入自治区文联《新疆艺术》编辑部担任编辑。1997年调入新疆艺术研究所参加《中国曲艺志·新疆卷》、《中国曲艺音乐集成·新疆卷》编撰，任副主编。

发表论文40余篇，约50余万字。编写中、小、幼音乐教材11册，约10余万字。创作歌曲、舞曲、乐曲约400多首。创作歌词约300余首。曾在国内外报刊杂志上发表多部文学、翻译作品。



韩宝强，男，汉族，1956年生。律学博士。中国艺术研究院音乐研究所研究员。主要从事律学和音乐声学研究。中国律学学会副会长。享受国务院颁发的政府特殊津贴。

1977年在天津音乐学院学习作曲。后师从缪天瑞、黄翔鹏、包紫薇等人学习律学和音乐声学。1990－1991年在德国Essen大学师从Schaffrath教授学习计算机音乐理论。1995和2000年先后赴德国Osnabrueck大学和美国Stanford大学计算机音乐与声学研究中心（CCRMA）作高级访问学者。

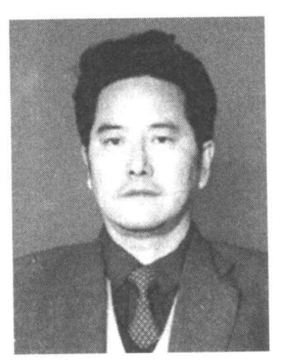
发表论文《音乐家的音准感——与律学有关的听觉心理研究》、《当代中国律学研究》、《阿炳所奏〈二泉映月〉的音律研究》、《中西歌唱发声体系的形

态比较研究》等。发表专著《音的历程——现代音乐声学导论》、《音乐与自然》等。主编多媒体光盘《曾侯乙编钟》、《中国文化》。主持设计完成计算机软件《通用音乐分析系统》、《乐器声音品质检测系统》。



樊祖荫，男，汉族，1940年生。作曲家、音乐学家。1956年至1964年在上海音乐学院附中与本科学习作曲，1964年9月转至中国音乐学院，并于次年毕业。自此之后，则一直在中国音乐学院与中央音乐学院轮流执教。1983年至1996年，历任中国音乐学院音乐研究所副所长、教务处处长、副院长、院长等职。现任中国音乐学院教授、博士生导师、《中国音乐》主编、中国少数民族音乐学会会长、中国传统音乐学会副会长。1992年获国务院颁发的政府特殊津贴。

创作、发表各种不同体裁的音乐作品200余首（部），出版了儿童钢琴曲集《中国各民族民歌56首》：发表了包括作曲技术理论研究、民间多声部音乐研究、音乐教育研究等方面的论文百余篇，出版了《儿童歌曲写作概论》、《和声写作教程》、《中国多声部民歌概论》、《中国五声性调式和声的理论与方法》、《中国民间多声部音乐论稿》、《音乐与人》等多部学术著作。1996年《中国多声部民歌概论》获文化部优秀教材二等奖，1999年获文化部首届“区永熙优秀音乐教育奖”。1983年之后，曾应邀访问前苏联、日本、韩国、丹麦等国进行学术交流，并多次赴香港、台湾等地的大学进行讲学和参加学术会议。



赵君安，男，汉族，1951年出生。大学文化程度。现任新疆画报社主编，党支部书记。高级记者。

主要社会职务有：新疆摄协副主席。全国画报协会常务理事。乌鲁木齐市文联委员，乌鲁木齐市摄影协会副主席，新疆艺术学院客座教授。新疆年鉴摄影撰稿人。获中国文联全国“德艺双馨”称号。

1973年至1976年在8017部队政治部从事文化新闻工作，1976年至1979年在阿勒泰地委宣传部和福海宣传部从事新闻、摄影工作，1980年至今在新疆画报社从事摄影记者工作。

发表主要作品有《千里大迁徙》、《心声》、《天马飞驰》、《鸟瞰天山》、《熊熊的地下烈火》。出版发行个人作品集《新疆之美》、《无限风光在新疆》、《新疆野生动物》等。发表《试论专题摄影》、《试论摄影艺术的思想》等有价值的摄影论文。

后 记

《刀郎木卡姆的生态与形态研究》于1996年被新疆维吾尔自治区哲学社会科学规划领导小组确定为自治区社会科学课题，并于1997年被遴选为全国艺术科学“九·五”规划国家重点课题。

被誉为“华夏瑰宝”、“丝路明珠”的维吾尔木卡姆艺术，近年来得到了国内外艺术学界的普遍重视。2003年，《维吾尔木卡姆》被确定为全国民族民间文化保护工程首批十个试点项目之一；2004年，《中国新疆维吾尔木卡姆》已经文化部审定为中华人民共和国向联合国申报“人类非物质文化遗产代表作”的唯一候选项目。《刀郎木卡姆》在维吾尔木卡姆中具有重要位置，和大型古典乐舞套曲《十二木卡姆》有着千丝万缕的联系。可以认为，本课题是对维吾尔木卡姆艺术迄今为止投入人员最多、最全面、手段最先进、科研力量最强的一次科研实践。除周吉、伊明·艾合买提、赵君安、冯志铭、刘克、李季莲、马成翔、牙生·木合甫力、阿不力克木等新疆著名音乐学家、民族文艺家、摄影家、摄像师、舞蹈家、录音师之外，蜚声国内外的我国著名音乐学家樊祖荫、韩宝强，著名音乐出版编审常树蓬也积极参加了本课题的科研工作，为课题的按时、顺利完成提供了保证。

本课题研究分三个阶段进行：一、准备工作阶段；二、田野考察阶段；三、研究著述阶段。

准备工作阶段由1996年初至1997年9月，完成了制定计划，筹集经费，组织队伍，准备器材和搜集有关刀郎地区、刀郎人、《刀郎木卡姆》的历史、地理、考古、民俗、语言、宗教、民族学、音乐学方面的资料等各项工作。

田野考察阶段由1997年9月至10月。周吉、韩宝强、赵君安、冯志铭、李季莲、马成翔、刘克、阿不力克木等一行12人先后赴“刀郎人”主要的聚居区——阿克苏地区的阿瓦提县、喀什地区的巴楚县、麦盖提县、莎车县，用分轨录音的办法录制了阿瓦提、巴楚、麦盖提三县流传的30部《刀郎木卡姆》，拍摄了近2000分钟的录像资料和1000多张照片，绘制成100多张乐器形制图和舞蹈动作图，并召开各种形式的座谈会，全面搜集了与《刀郎木卡姆》有关的人文背景资料。

研究著述阶段由1998年10月至1999年年底。结束田野考察工作之后，本课题的录音组、录像组、摄影组分别对所获得的资料进行了整理、归梳。分别由周吉、常树蓬、徐明先（北京军区战友文工团）完成了17部（麦盖提县9部，巴楚、阿瓦提各4部）《刀郎木卡姆》的乐谱记录（其中以总谱形式记谱的5部）。牙生·木合甫力完成了唱词的记录和整理，伊明·艾合买提将唱词译成了汉文。之后，在韩宝强的主持下，由中国艺术研究院音乐研究所视听技术实验室采用目前国内最先进的仪器对所搜集的《刀郎木卡姆》录音进行了测音，周吉、樊祖荫、韩宝强、常树蓬就此进行了反复的分析。以上述研究工作为基础，课组成员撰写了《〈刀郎木卡姆〉的生态与形态研究》（周吉）、《〈刀郎木卡姆〉的多声形态研究》（樊祖荫）、《〈刀郎木卡姆〉音律研究》（韩宝强）、《〈刀郎木卡姆〉和“刀郎麦西热甫”中的舞艺术》（李季莲）、《〈刀郎木卡姆〉的乐器和乐队组合》（马成翔）、《〈刀郎木卡姆〉的唱词特点》（牙生·木合甫力）等6篇论文；拟争取和相关曲谱、歌词、照片、录音一起结集出版。

2000年初，全国艺术科学规划领导小组办公室委托新疆哲学、社会科学规划领导小组办公室组织有关专家对本课题进行了鉴定、验收。各民族专家一致认为，本课题在艺术科学研究领域达到了国内的先进水平，在某种意义上填补了本学科的空白，对于维吾尔木卡姆的研究具有“范本”的意义。

由于种种原因，本课题成果的出版一拖再拖。现蒙中央音乐学院出版社大力支持，上述15万字左右的6篇论文和下附国际音标唱词的17部《刀郎木卡姆》的五线谱曲谱及维吾尔文、汉文唱词，55

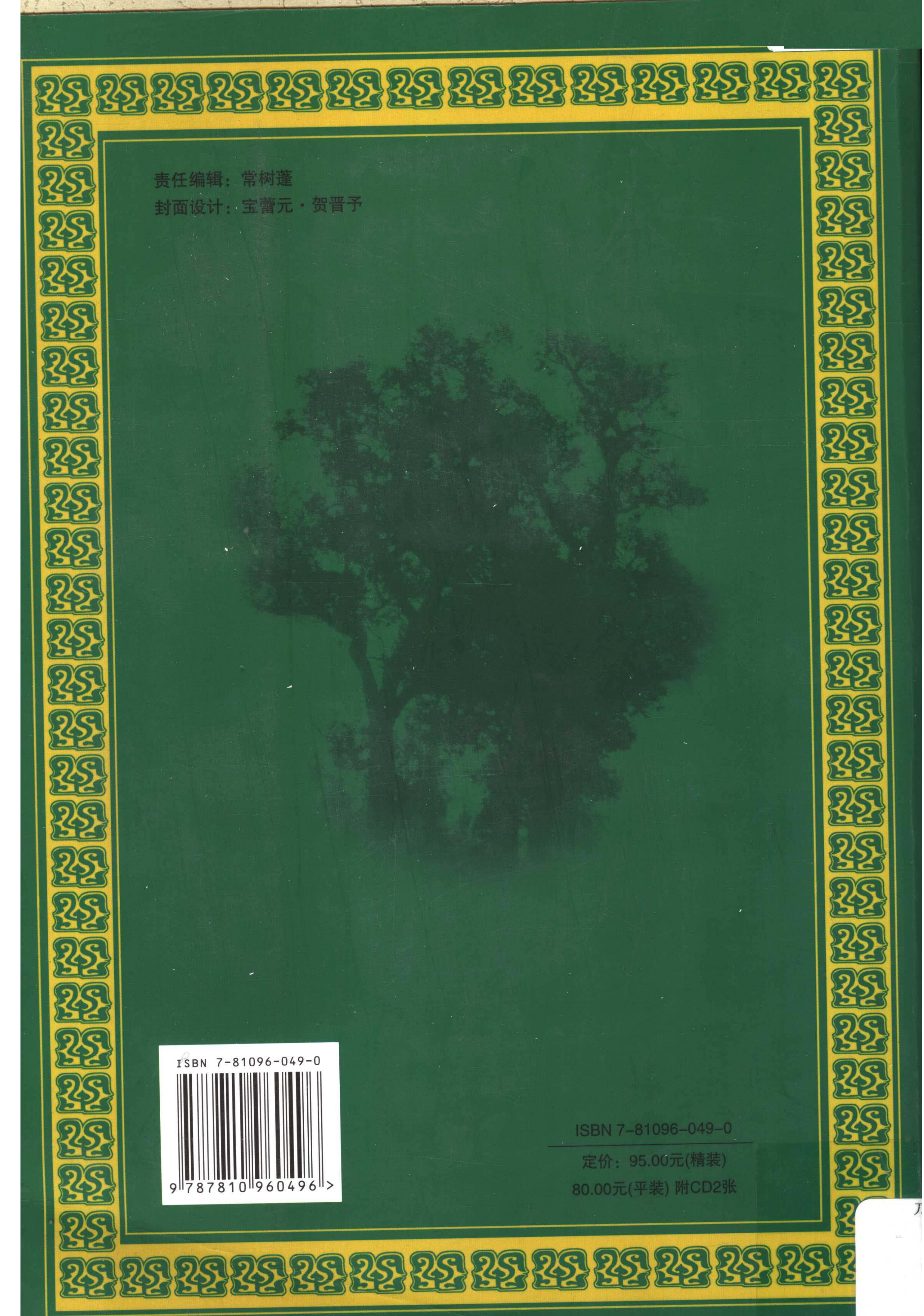
张有关刀郎人、刀郎地区《刀郎木卡姆》、刀郎麦西热甫的彩色照片，两张CD录音光盘结集出版，这无疑是对于维吾尔族木卡姆研究的极大促进。

在本书即将出版之际，我们谨向给予过本课题关心和支持的全国政协副主席阿不来提・阿不都热西提、新疆维吾尔自治区人民政府主席司马义・铁力瓦尔地，全国艺术科学规划领导小组及办公室，新疆维吾尔自治区哲学社会科学规划领导小组及办公室，新疆维吾尔自治区文化厅，广电局以及阿克苏地区文体处，喀什地区文体处，阿瓦提县、巴楚县、麦盖提县和县政府表示衷心的感谢。本书所载的图片之中的大部分由课题组成员赵君安拍摄。此外，还选用了李学亮、梁立、杨晓楠、刘湘晨等人所摄制的一些照片，特此致谢。

我们的下一个梦想尽快地出版与本课题成果有关的中、英文版多媒体（CD—ROM）读物，以便用更为便捷的方式将《刀郎木卡姆》介绍给全国、全世界的人民。但愿我们的美梦能早日成真。

周　吉

2004年9月



责任编辑：常树蓬

封面设计：宝蕾元 · 贺晋予

ISBN 7-81096-049-0

9 787810 960496 >

ISBN 7-81096-049-0

定价：95.00元(精装)

80.00元(平装) 附CD2张